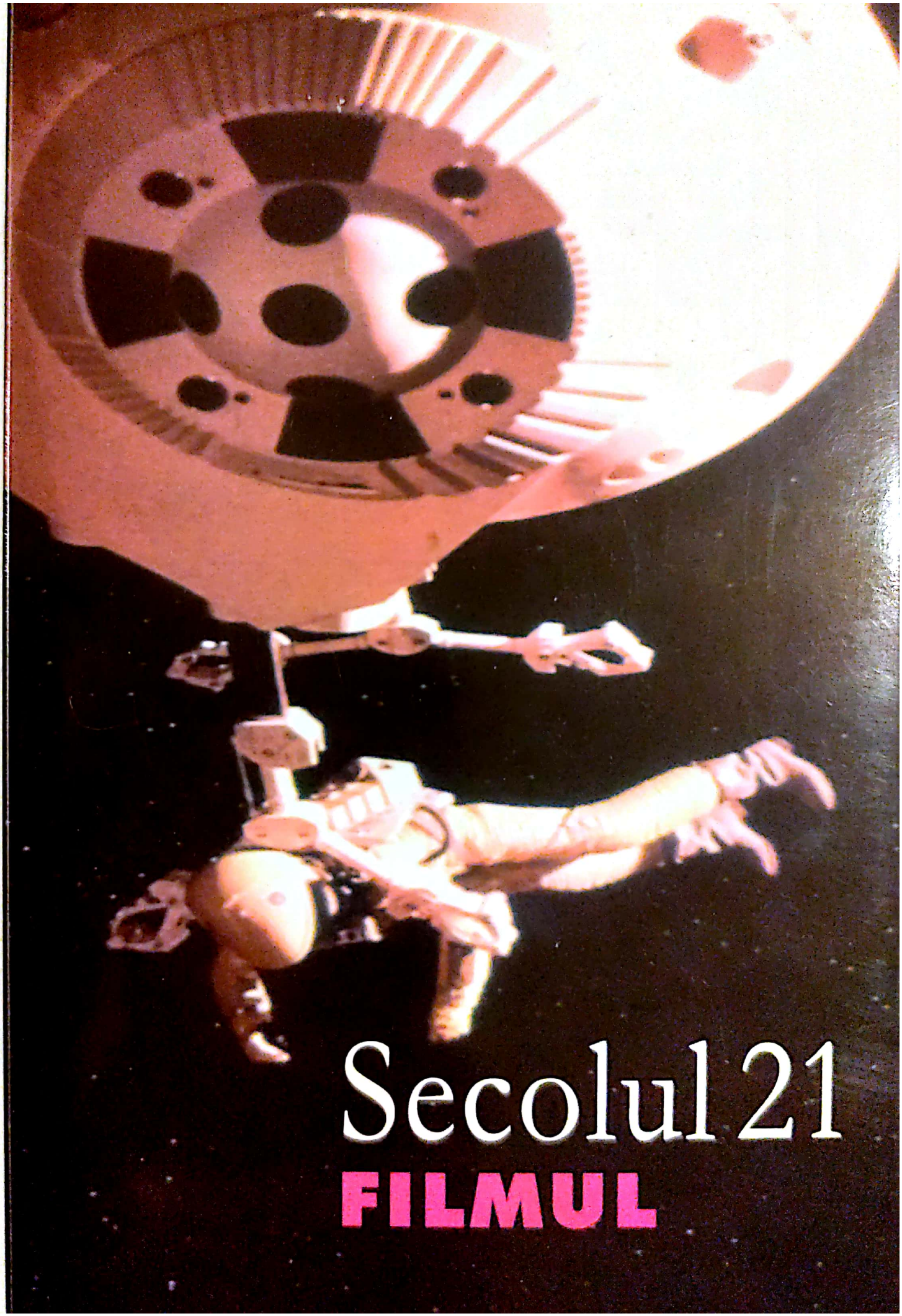


Scanned with OKEN Scanner

Nu mai cred că similitudinea aceasta între film şi spectacolul scenic mai corespunde adevărului. Rezerva mea e dictată nu atât de *ceea ce a fost* cinematograful (istoria acestei arte mai poate fi încă comparată cu istoria fenomenului teatral), cât de *ceea ce va fi* această „a 7-a artă". De observația pe care o voi face se poate lega, de altfel, şi o rezervă față de însuşi caracterul specific şi independent al cinematografiei.

Observația mea este următoarea: nici o altă artă nu este – şi nu pare a fi nici de acum înainte – în aceeaşi măsură *prizonieră a tehnologiei*, mai supusă decât cinematograful tehnologiei moderne. Această dependență mi se pare că grevează puternic asupra viitorului filmului.

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

Număr realizat în coeditare cu:

EDITURA FUNDAȚIEI PRO

Editura Fundației PRO

Coperta:
Imagine din filmul „2001: A Space Odyssey"

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

FILMUL

Scanned with OKEN Scanner

PUBLICAȚIE PERIODICĂ DE SINTEZĂ

LITERATURĂ UNIVERSALĂ
ȘTIINȚELE OMULUI
DIALOGUL CULTURILOR

FCS21

editată de
Uniunea Scriitorilor din România
și
Fundația Culturală Secolul 21

10-12/2001
439-441

Ştefan Aug. Doinaş
director

Alina Ledeanu
redactor şef

Livia Szász
redactor şef adjunct

Liviu Andreescu
Ilinca Anghelescu
redactori

Alina Spânu
secretar de redacție

■

Adriana Ghițoi
Monica Pillat
redactori asociați

Geta Brătescu
director artistic

Număr realizat de
Ilinca Anghelescu

Consilier de număr
Alex. Leo Şerban

■

Florentina Preda

■

Oscar-Gabriel Stănciulescu
machetare computerizată

Apariția acestui număr a fost sprijinită de:

PRO HELVETIA

■ ⌜

PRO HELVETIA Réseaux Est-Ouest

SUMAR

EDITORIAL

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ: *Ce se va întâmpla cu cinematograful?* • 6

ALEX. LEO ŞERBAN: *Note despre film* • 9

SPAȚIUL ÎN FILM

București, 26 septembrie 2001

Colocviu organizat de **Fundația Culturală Secolul 21**
şi de
Editura Fundației Pro

Participanți: ALEXANDRU BELDIMAN • GETA BRĂTESCU • NAE CARANFIL • IRINA CIOS • LIVIU CIULEI • IRINA COROIU • STERE GULEA • AUGUSTIN IOAN • ALINA LEDEANU • FLORIN MIHĂILESCU • CEZAR PAUL-BĂDESCU • LUCIAN PINTILIE • CRISTI PUIU • RĂZVAN RĂDULESCU • ALEX. LEO ŞERBAN • DORIN ŞTEFAN • 14

LECȚII DE COMPOZIȚIE

S. M. EISENSTEIN: *Cea de-a patra dimensiune în cinematograf* • 44;
Despre puritatea cinematografică, în româneşte de Marina Vazaca • 49
SLAVOJ ŽIŽEK: *Montajul hitchcockian*, în româneşte de Ruxandra Rădulescu • 56
PIER PAOLO PASOLINI: *Observații asupra planului-secvență*, în româneşte de Ecaterina Dumbrăveanu • 64

Scanned with OKEN Scanner

„HOLLYWOOD MUST GO ON"

ELIZABETH COWIE: *Cinematograful hollywoodian clasic şi narațiunea clasică*, în româneşte de Liviu Andreescu • 70
MURRAY SMITH: *Teze asupra istoriei Hollywood-ului*, în româneşte de Liviu Andreescu • 82
SCOTT BUKATMAN: *Zoom Out, sau lărgirea cadrului cinematografic*, în româneşte de Ada Roseti • 98
PATRICK O'DONNELL: *Vremea paranoiei*, în româneşte de Ilinca Anghelescu • 113

CINEMATOGRAFII

XAVIER LARDOUX: *Cinematograful francez la feminin plural*, în româneşte de Justina Irimia • 124
MANIFESTUL DOGMA 95, în româneşte de Ioana Năstase • 138
OVE CHRISTENSEN: *Iluzii autentice: Estetica cinematografiei Dogma 95*, în româneşte de Ioana Năstase • 141
LI CHEUK-TO: *Hong-Kong 2000: Note despre cinematografie*, în româneşte de Andrei Gorzo • 148

PROIECȚII ŞI RETROSPECȚII

DAVID ROBINSON: *Vârstele de Aur ale cinematografului*, în româneşte de Andrei Gorzo • 158
ALEXANDER HORWATH: *Războiul de 30 de ani*, în româneşte de Matei Branea • 162
DOMINIQUE NASTA: *Privirea apocaliptică în trei filme contemporane*, în româneşte de Ecaterina Dumbrăveanu • 166

DE LA TEXT LA FILM

GEORGES SEBBAG: *Scenariul-fantomă. Cinematografia şi scriitorul*, în româneşte de Smaranda Câmpeanu • 178
BARBARA NELSON: *Textul şi filmul. Studiu de caz*, în româneşte de Alina Barbu • 186

Scanned with OKEN Scanner

HANIF KUREISHI: *Noi doi*, în românește de Alina Barbu • 192

ALEXANDRU SOLOMON: *Franzela exilului*, fragment de scenariu • 201
MARTIN SHERMAN, FRANCO ZEFFIRELLI: *Callas Forever*, fragment din scenariul original, însoțit de o planșă cu imagini din timpul filmărilor (Studiourile MediaPro, Buftea) • 209

LUCIAN PINTILIE
„După-amiaza unui torționar"

Fragmente din scenariul filmului După-amiaza unui torționar*, de Lucian Pintilie, după romanul Doinei Jela* • 224
LUCIAN PINTILIE: *Câteva idei fixe după terminarea filmărilor* • 239

ARTA DIALOGULUI

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ în dialog cu LUCIAN PINTILIE • 258

„AU BAZAR, BALTHASAR!"

MIHAI CHIRILOV: *Sunetul muzicii: impresiuni recente de la naşterea Cinematografului* • 276
IOANA URICARU: *O şcoală americană de cinema* • 280

ALEXANDRU SOLOMON: *Ce este documentarul?* • 284
ADA ROSETI: *Oraşul şi filmul* • 289
CĂLIN DAN: *La film cu artiştii*, în românește de Andrei Gorzo • 295
ANDREI GORZO: *ABC-ul unui telespectator cinefil* • 303

CE REPREZINTĂ PENTRU DUMNEAVOASTRĂ CINEMATOGRAFUL?

Anchetă realizată de Alex. Leo Şerban
Răspund: Paul Bailey, George Banu, Mircea Cărtărescu, Mariana Celac, Radu Cosaşu, Dan Dediu, Dominique Fernandez, Mircea Florian, Ion Bogdan Lefter, Adrian Mihalache, Irina Nicolau, Ioana Pârvulescu, Horia-Roman Patapievici, Dan Perjovschi, Gheorghe Rasovszky • 310

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

Ce se va întâmpla cu cinematograful?

Multă vreme am crezut că istoria – dar şi statutul – artei cinematografice se înscriu pe o linie paralelă cu a artei teatrale, încât „criza" filmului de artă nu poate fi decât similară „crizei de substanță" a spectacolului teatral: rând pe rând, actorul, dramaturgul, regizorul, scenograful (şi, probabil, alți factori constitutivi de mai mică importanță) vor obține rolul principal pe scenă. Vorbind despre cinematografie, perioadele sale istorice – filmul mut, filmul sonor, filmul tehnicolor etc. – ar fi urmat de aproape (cu inerente deosebiri) istoria spectacolului teatral. Cine n-a făcut observația elementară, că epoca filmelor mute ale lui Charlie Chaplin este un fel de *commedia dell'arte* pe peliculă de celuloid, şi că „a 7-a artă" va urma oarecum evoluția artei teatrale?...

Acum nu mai cred că similitudinea aceasta între film şi spectacolul scenic mai corespunde adevărului. Rezerva mea e dictată nu atât de *ceea ce a fost* cinematograful (istoria acestei arte mai poate fi încă comparată cu istoria fenomenului teatral), cât de *ceea ce va fi* această „a 7-a artă". De observația pe care o voi face se poate lega, de altfel, şi o rezervă față de însuşi caracterul specific şi independent al cinematografiei.

Observația mea este următoarea: nici o altă artă nu este – şi nu pare a fi nici de acum înainte – în aceeaşi măsură *prizonieră a tehnologiei*, mai supusă decât cinematograful tehnologiei moderne. Această dependență mi se pare că grevează puternic asupra viitorului filmului.

EDITORIAL

Însuşi faptul că trecerea de la o perioadă istorică a cinematografiei la o altă perioadă istorică a ei – de la filmul mut la filmul sonor, de la pelicula în alb şi negru la pelicula în culori – marchează dependența tiranică despre care vorbeam. Această dependență pare să se accentueze radical astăzi: viitorul filmului ca artă pare a fi subordonat tehnologiei viitorului. E destul să ne gândim ce s-a întâmplat cu spațiul specific, destinat receptării spectacolului de cinema – adică cu sala în care se face proiecția unui film – ca să ne dăm seama că trăim o adevărată revoluție, cu urmări de neevitat asupra statutului şi asupra esenței înseşi a artei filmului.

Colocviul adăpostit în paginile acestui număr al revistei *Secolul 21* – colocviu care a avut ca temă principală „spațiul în film" – ne dă, încă de pe acum, o vagă sugestie asupra a ceea ce trebuie să aşteptăm în viitor. Tehnologia digitală a permis deja o intruziune masivă în viața noastră a ceea ce numim *realitatea virtuală.* Acest nou „nivel de realitate", adăpostit de spațiul imaginarului uman – ca să utilizez o sintagmă care a început să se bucure de o tot mai largă circulație – modifică, zic eu, în mod radical raportul artistului creator cu realitatea înconjurătoare, modificare dictată inevitabil de noile „instrumente" care-i stau la dispoziție. Cum să nu presupunem că aceste noi mijloace vor duce la crearea chiar a unui nou *limbaj* al artei filmului?

La diversele festivaluri internaționale, producătorii, artiştii şi critici de film nici nu se mai referă la istoria cinematografiei ca la o secvență

Scanned with OKEN Scanner

care ar aparține trecutului, ci mai ales ca la o perspectivă asupra viitorului care-i așteaptă. Este greu de crezut că o asemenea modificare de perspectivă – determinată de invazia de nestăvilit a tehnologiei în procesul creator – nu va avea efecte (încă nebănuite) asupra artei respective. Posibilitățile care ni se prezintă, aproape zilnic, pe micul ecran al televizorului vor fi, fără îndoială, vizibile foarte curând pe ecranul mare. Ceea ce nu înseamnă nicidecum că ecranul mare va izbuti să împiedice industria agonizantă a sălilor de cinema...

Ficțiune semnificativă, care pune în relief liniile de forță, noimele adânci ale realității, cu mai multă pregnanță decât realul însuși, cinematograful pe care l-am cunoscut și frecventat din copilărie a ținut pasul, până acum, cu cealaltă ficțiune înalt-semnificativă a realității: literatura. Atunci când nu și-a inventat subiectele și eroii, filmul a recurs la ajutorul paginii tipărite: o bună parte din realizările de referință ale cinematografiei au pornit – având ambiția de a le egala cu alte mijloace – de la marile opere literare. Se părea, de altfel, că filmul ar fi cel mai indicat să surprindă pe peliculă, pentru ochii noștri fizici, deruta realității moderne – structură rutinieră în care zăceam ca într-o mlaștină – pe care o propune imaginației noastre literatura unui Kafka.

De acum înainte, însă, am impresia că imaginarul livresc va rămâne mult în urma imaginarului care va fi prezent pe ecrane: un Kafka al cinematografiei se va ivi în curând, cred eu, pentru a împinge capacitatea noastră – masochistă, poate – de acomodare cu o realitate care ne scapă (deși noi înșine suntem „inginerii" ei moderni, „ucenicii vrăjitori" care nu mai pot ține sub control elementele) până la limita suportabilului. Lumea noastră, așa cum ne-o înfățișează o planșă necruțătoare a realității cotidiene, pare a se propune irezistibil ca un scenariu pentru un film *horror*...

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ALEX. LEO ŞERBAN

Note despre film

Atunci când eşti la teatru, eşti spectatorul propriului punct de vedere: ceea ce se petrece pe scenă se petrece la aceeaşi distanţă şi depinde numai de regizor ca acea distanţă să-ţi fie adusă mai aproape prin intensitatea jocului sau claritatea viziunii. Pentru că în teatru nu există gros-plan, nu există montaj şi nu există travelling. O lacrimă este invizibilă, fiind „arătată" printr-o batistă. Trecerea de la o scenă la alta este în schimb vizibilă, presupunând un lung *fondu* şi deplasări zgomotoase de recuzită. Iar alunecarea punctului de vedere dintr-un spaţiu într-altul, pe verticală sau orizontală, este imposibilă, spaţiul rămânând acelaşi: este spaţiul scenei, şi nici un artificiu scenografic nu-l va putea vreodată clinti din loc – nu-l va putea face să „călătorească" (*travel*) luând cu el privirea spectatorului. Singura modalitate ar fi proiectarea unui travelling pe un ecran, iar asta ar însemna să vorbim, deja, despre Film...

Atunci când eşti la cinema, ceea ce se petrece pe ecran vine spre tine cu siguranţa implacabilă a rolei care se învârteşte. Eşti în scaun, dar lumea aceea se apropie şi te ia, cu scaun cu tot, acolo unde vrea să te ducă regizorul: pe suprafaţa unui obraz filmat în gros-plan, în profunzimea unui plan-secvenţă, în curgerea unui travelling sau în ping-pongul unui câmp-contracâmp.

Nu te poţi sustrage acestui rapt. Proiecţia poate fi oprită, dar nu e decât o amânare: filmul rămâne acolo, o furtună închisă într-o rolă de celuloid, aşteptând să se dezlănţuie mai departe.

Poziţia străbunicilor noştri, contemporani ai fraţilor Lumière şi ai lui Méliès, era poziţia spectatorilor de teatru. Acelaşi „punct de vedere", aceeaşi distanţă. Primii îşi instalau aparatul la ieşirea dintr-o uzină sau pe peronul unei gări, cel de-al doilea, în interioare a căror mizanscenă miza pe recunoaşterea spaţiului teatral. Primii construiau, fără s-o ştie, ceea ce s-a numit mai târziu „fantasma realităţii"; cel de-al doilea, realitatea iluziei. Fraţii Lumière şi Méliès sunt cele două mamele ale Cinematografului, de la care au supt toţi cineaştii de după ei şi toţi teoreticienii celei de-a şaptea arte.

Dacă primii au dus, direct sau indirect, la documentar, teoria planului-secvență, neorealism, Nouvelle Vague, Free Cinema şi Dogma 95, cel de-al doilea poate fi văzut, pe drept sau pe nedrept, drept „părintele" avangardelor, al fantasticului, cinemascopului, efectelor speciale şi digitalizării hollywoodiene. Primii sunt „vinovați" de Dreyer, Renoir, Antonioni şi Cassavetes. Cel de-al doilea, de Buñuel, Hitchcock, Fellini şi Spielberg. Dar paternitatea multora este, de fapt, un „compus" de trăsături cinematografice atribuibile în egală măsură „fraților-fondatori" şi „ucenicului vrăjitor": de la Murnau la Monteiro şi de la Clair la Kieslowski, de la Von Sternberg la Von Trier şi de la Eisenstein la Egoyan, de la Tarkovski la Tarantino şi de la Kurosawa la Kusturica, de la Welles la Weir şi de la Feuillade la Fincher, cinematograful s-a impus ca o artă prin excelență hibridă, amalgamând influențe diverse (literatură, plastică, filozofie şi circ) şi reorganizându-şi, ciclic, propriul ADN. E ceea ce face să nu putem vorbi despre „cinematograf" decât la plural. Sau să vorbim, mai degrabă, despre „Film" – ca o categorie funcțională – mai curând decât despre „Cinematograf". Film era şi ceea ce făceau frații Lumière, şi ceea ce vedem astăzi la televizor. În decursul a patru generații de spectatori, cinematograful s-a schimbat de atâtea ori încât doar noțiunea de „film" mai poate îngloba toate aceste metamorfoze. Iar astăzi, când trecerea la suportul digital promite (încă) o „revoluție" tehnologică, în mod paradoxal, (tot) numai vechea vocabulă – aparent anacronică – reuşeşte să ne facă să înțelegem despre ce (mai) e vorba.

Dintre multele încercări de definire a ceea ce înseamnă Film, există una care poate fi înțeleasă de oricine: „Un vis visat de mai mulți oameni în acelaşi timp". Îi aparține unui om care a fost şi scriitor, şi grafician, şi cineast – lui Jean Cocteau. Nu este doar o metaforă, ci un fapt verificabil. Căci în vis – ca şi în film, spre deosebire de teatru - nu există distanță. În vis – ca şi în film –, mitologiile colective şi cele personale se contopesc. Dacă filmul a început prin a surprinde pe peliculă cele două fețe ale visului (trăitul – la Lumière – şi fantasticul – la Méliès), este pentru că a intuit, devreme, legătura esențială dintre acestea: faptul - uluitor, la vremea aceea - că trăitul filmat seamănă cu fantasticul, în timp ce fantasticul filmat înseamnă trăit. Iar dacă a continuat filmând Istoria şi Literatura, este pentru că exista o presiune colectivă de a *documenta* visul în cele două fațete ale sale – luând în stăpânire imaginară trăitul de până atunci (= Istoria) şi, totodată, fantasticul de până atunci (= Literatura).

Căci primul trebuia *văzut*, iar al doilea trebuia *trăit*. Istoria Filmului este, de fapt, o istorie a perceperii visului - de la ipostaza eroică, a miturilor comune, la aceea intimă, a miturilor individuale. De la un punct încolo, aceste două ipostaze au coexistat, Filmul refăcând – în decurs de un secol – istoria celorlalte arte.

Scanned with OKEN Scanner

„Sciziunea" modernității – survenită spre sfârşitul deceniului al treilea şi caracterizată prin conştiința auctorialității – a indus Filmului, treptat, tensiunea autoreferențială, introducând anxietățile Subiectului într-un mediu care nu avea, până atunci, decât inocența Obiectului. Apoteoza acestei tendințe are loc spre sfârşitul deceniului al şaselea, când un cineast ca Bergman – pe urmele unui „pionier" al visului personal, Dreyer cel din *Ordet* (1955) – dă, o dată cu *Fragii sălbatici* (1957), opera de referință a cinematografului de autor, urmat la scurtă vreme de tinerii insurgenți ai Noului Val francez (1959: Truffaut, *Les quatre cents coups*; Godard, *A bout de souffle*), de Fellini (1960: *La dolce vita*; 1963: *Otto e mezzo*) şi Antonioni (1960: *L'avventura*)... Acest moment de sciziune „taie" secolul cinematografic exact în două; el ne obligă să privim cu totul altfel ceea ce a fost până la el, după cum a obligat cinematograful de după să se refere necontenit la el – fie preluându-i „morala", fie opunându-i-se, uneori, la modul polemic. Aceasta a dus la experimente auctoriale-limită care au îmbogățit cinematograful cu câteva opere semnificative (într-o listă, deloc exhaustivă, ar figura: Paradjanov, *Sayat Nova*; Pasolini, *Teorema* şi *Salò*; Ferreri, *La grande bouffe*; Tarkovski, *Zerkalo* şi *Solaris*; Oshima, *Ai no corrida*; Wenders, *Der Stand der Dinge* şi *Der Himmel über Berlin*; Moretti, *Palombella Rossa* şi *Caro Diario*; Greenaway, *The Draughtsman's Contract* şi *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*; Tarantino, *Reservoir Dogs* şi *Pulp Fiction*; Jarman, *Blue*; Cronenberg, *Crash*; Lars Von Trier, *Idioterne*; Wong Kar-wai, *In the Mood for Love*...) şi la un şir de filme ale unor regizori care nu-şi spun neapărat „autori", dar care au marcat deceniile respective (Leone, *Per un pugno di dollari* şi *Once Upon a Time in America*; Melville, *Le Samouraï*; Schlesinger, *Midnight Cowboy*; Forman, *Taking Off* şi *One Flew Over the Cuckoo's Nest*; Friedkin, *The French Connection*; Polanski, *Rosemary's Baby* şi *Chinatown*; Coppola, *The Godfather* şi *The Conversation*; Scorsese, *Mean Streets* şi *Taxi Driver*; Fosse, *Cabaret* şi *All That Jazz*; Spielberg, *Close Encounters* şi *E.T.*; Pakula, *All the President's Men*; Scola, *Una giornata particolare* şi *Le Bal*; Pollack, *Tootsie* şi *Out of Africa*; Almodóvar, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* şi *Atame!*; Besson, *Le grand bleu* şi *The Fifth Element*; Ridley Scott, *Blade Runner*; Frears, *My Beautiful Launderette* şi *The Grifters*; Corneau, *Tous les matins du monde*; Caro & Jeunet, *Delicatessen*; Leigh, *Secrets and Lies*; Cameron, *Titanic*; Woo, *Face/Off*; Wachowski Bros., *Matrix*; Ang Lee, *Crouching Tiger, Hidden Dragon*).

Ceea ce caracterizează Filmul actual este, de fapt, ceea ce caracterizează postmodernitatea – mai mult sau mai puțin asumată. Adică *bazarul*: toate tendințele, toate curentele şi toate experimentele coexistă, „Dogmele" pure şi dure se travestesc în music-hall hollywoodian şi cuceresc „Palme d'Or"-uri la Cannes (*Dancer in the Dark*), în timp ce producții iraniene mereu-minimaliste şi chiar direct-propagandiste sunt văzute ca

Scanned with OKEN Scanner

„manifeste de autor“ şi declarate „filmul anului“ la New York de revista „Time“ (*Kandahar*). Filmul francez (nr. 1 în exportul european de cinema) este polarizat între „art et essai“-ul subvenționat de stat (Breillat, Carax, Denis, Garrel...) şi comercialul para-hollywoodian produs privat (succesul recent cel mai eclatant fiind *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* al lui Jeunet), dar se pare că această coexistență – nu chiar paşnică – îi prinde bine. Când şi când, cinematografii excentrice (Suedia, Danemarca, Finlanda, China, Japonia sau Australia) ajung în avanscenă cu câte un titlu-două care fac actualitatea – inclusiv în SUA (Lukas Moodyson, *Together*, Thomas Vinterberg, *Festen*, Kaurismaki, *La vie de bohème*, Chen Kaige, *The Emperor and the Assassin* , Kitano, *Brother*, Baz Luhrmann, *Moulin Rouge*). Filmul hollywoodian (cantitativ, cel mai „vizibil“) reciclează periodic genuri mai vechi, ieşite din uz (vezi peplumul, repus pe tapet de mega-producții ca *Gladiatorul*), cu o predilecție pentru spectacolul greu de efecte speciale (mai nou, digitale). Şi aici, însă, nu sunt excluse surprizele: filme cu buget minuscul, experimente „poveriste“ realizate cu camere digitale (*The Blair Witch Project*, de pildă) pe un *story* de jumătate de pagină, reuşesc uneori să facă o breşă în piața dominată de monopolul marilor studiouri şi să impună un gen în timp ce scenarii sofisticate, scrise la patru-opt mâini de salariați ai acestora, cad la box-office...

„Distanță“: în funcție de locul de unde priveşti aceste producții (Palatul Festivalurilor de pe Croazetă, „arthouse cinema“-ul din *downtown* Manhattan sau multiplexul Vitan), toată această revărsare de imagini în mişcare ți se va părea previzibil de plată, exaltant de inovatoare sau rezonabil de distractivă. Topuri şi teorii se fac țăndări a doua zi după o premieră, tendințe bătute-n cuie sunt pulverizate subit de suflul unor catastrofe reale, mode „mesianice“ mişună prin festivaluri pentru a fi uitate la festivalul următor, iar reviste de „reflecție cinefilă“ precum „Cahiers du cinéma“ somnolează într-o nesfârşită noapte conceptuală – căci „conceptul“, astăzi, a devenit evidența zilei de ieri.

Altă evidență care nu mai trebuie explicată: totul se digitalizează. Procesarea binară are acest efect – secundar, însă semnificativ: „durata lungă“, în Cinema, nu (mai) există; există doar durata scurtă (foarte scurtă – măsurabilă în biți!), *fast*-conceptul: pe măsură ce Obiectul (= fantasma colectivă) îşi pierde inocența, condiționând spectatori tot mai sofisticați, Subiectul (= fantasma intimă) şi-o recâştigă, întorcându-se la iluzia „adevărului“, a „realității“ necontrafăcute pe care ar aduce-o epifania digitală...

Secolul XXI va readuce probabil „visul visat de mai mulți oameni în acelaşi timp“, din fața televizoarelor, în sala de cinema... Dar suportul îi va dicta durata, iar intensitatea cu care va fi trăit, calitatea lui.

Soteriologia, în Film, este o chestiune de tehnologie.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Bucureşti, 26 septembrie 2001

SPAȚIUL ÎN FILM

colocviu organizat de

FUNDAȚIA CULTURALĂ SECOLUL 21

şi de

EDITURA FUNDAȚIEI PRO

De la stânga la dreapta:
Alexandru Beldiman, Liviu Ciulei, Stere Gulea, Răzvan Rădulescu

Alexandru Beldiman, Liviu Ciulei

Scanned with OKEN Scanner

De la stânga la dreapta: Nae Caranfil, Lucian Pintilie

De la stânga la dreapta: Geta Brătescu, Dorin Ştefan, Cezar-Paul Bădescu

Scanned with OKEN Scanner

ALINA LEDEANU: Pregătim, în redacția revistei *Secolul 20* – devenită, cum era şi firesc, *Secolul 21* – un număr consacrat cinematografului actual.

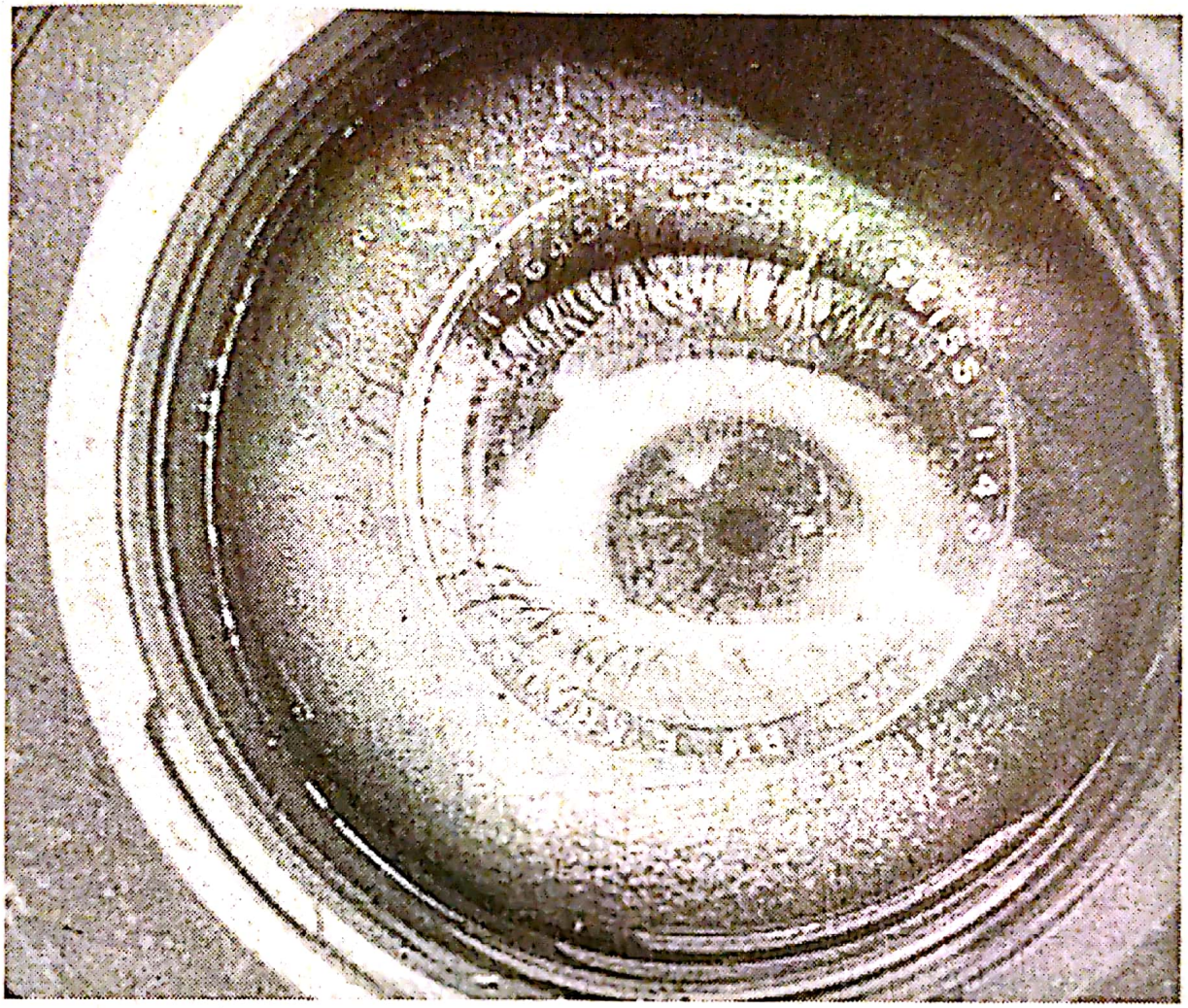
Mulți dintre colaboratorii noştri fideli nu şi-au disimulat nedumerirea față de această opțiune; sper că, într-o bună măsură, intervențiile dumneavoastră se vor constitui în tot atâtea argumente convingătoare.

Personal, sunt ispitită să invoc aici un moment de bilanț, anul 1995, la centenarul cinematografului: pe de o parte, s-a insistat asupra locului său în cadrul culturii de massă, fie că era vorba despre filmul popular sau despre acela de artă. Pe de altă parte – şi îl citez aici pe Antoine de Baecque – prestigiul de care se bucură astăzi cinematograful, în ciuda statisticilor înregistrând o popularitate din ce în ce mai redusă în sălile de vizionare, este unul în creştere, dar caracteristic unui *fenomen cultural* desprins de fascinația spectacolului exercitată asupra publicului.

Opțiunea noastră s-a născut tocmai din interesul pentru acest *fenomen cultural* ca produs de sinteză interdisciplinară. Am invitat, de aceea, la dezbateri, nu numai iluştri reprezentanți ai domeniului strict vizat – regizori, scenarişti, operatori – ci şi personalități reprezentative pentru domeniile culturale cu care a 7-a artă interferează: arhitectura, literatura, artele plastice etc.

Ca redactor-şef al revistei *Secolul 21* şi în calitate de director al Fundației Culturale Secolul 21, sunt onorată să-i salut pe toți participanții la colocviul pe care îl organizăm la sediul Fundației Pro şi mă grăbesc să îi trec microfonul lui Alex. Leo Şerban, consilierul numărului nostru şi, astăzi, moderator al dezbaterilor.

Scanned with OKEN Scanner



SPAȚIUL ÎN FILM

Scanned with OKEN Scanner

Participă:

ALEXANDRU BELDIMAN • GETA BRĂTESCU • NAE CARANFIL • IRINA CIOS • LIVIU CIULEI • IRINA COROIU • STERE GULEA • AUGUSTIN IOAN • ALINA LEDEANU • FLORIN MIHĂILESCU • CEZAR PAUL-BĂDESCU • LUCIAN PINTILIE • CRISTI PUIU • RĂZVAN RĂDULESCU • ALEX. LEO ŞERBAN • DORIN ŞTEFAN

LEO ŞERBAN: O să încep printr-o mică anecdotă. Duminică, am primit un telefon de la domnul Ciulei, aici de faţă, care m-a întrebat încă o dată dacă aceasta este tema pe care o vom dezbate. Am spus „da, aceasta este, spaţiul în cinema" şi mi-a mărturisit că e puţin vag. Şi într-adevăr este vag, şi cu bună ştiinţă vag, sau, cum ar spune cineva, „vast subiect".

Cinematograful este o poveste a spaţiului în primul rând, apoi, evident, şi una a timpului, a duratei mai bine zis, dar aş spune că spaţiul este lucrul imediat aparent, imediat evident în cinema. Şi, aici, sigur că putem discuta pe marginea acestui concept atât de elastic mult şi bine. Eu sper să discutăm, şi mult, şi bine, dar şi scurt pentru că, evident, nu vom putea acoperi tot. Şi probabil că nici nu trebuie să ne propunem. Spaţiul poate fi, evident, abordat din nenumărate unghiuri. Dacă ne-am întoarce la structuralişti, am gândi spaţiul în funcţie de invariante, de temă, în termeni de genuri, ne-am putea imagina sau am putea chiar aduce dovezi că spaţiul, de exemplu, într-un *road movie* arată cu totul altfel decât într-un *thriller* sau decât într-o dramă, sau decât într-o melodramă. Toate aceste lucruri care ne vin în minte atunci când auzim sintagma „spaţiu în cinema" sunt evident fascinante. Şi unul din motivele pentru care am decis să vorbim despre spaţiu şi nu despre timp, să zicem, este şi acela că permite ceea ce spunea Alina mai devreme, această interdisciplinaritate.

Există printre noi arhitecţi care sper că sunt amatori de cinema, altfel nu ar fi venit la această dezbatere. De-a lungul istoriei cinematografului,

Scanned with OKEN Scanner

ne putem aminti, cel puțin în prima perioadă, în care totuşi cinematograful era mai ales un produs al studiourilor, până să se descopere locațiile, ne putem aminti, deci, că arhitectura într-adevăr juca un rol fundamental. Exemplele care îmi vin acum în minte sunt evident *Metropolis,* apoi toate acele filme din anii '20-'30 care erau în general într-un decor art deco, în *Trouble in Paradise* sau în filmele lui Marcel L'Herbier, *L'inhumaine* ş.a.m.d. Şi apoi se întâmpla un lucru foarte interesant, această descoperire a locațiilor care evident că nu este exclusiv un produs al acestor decenii, dar, în orice caz, există un boom fundamental. Mă gândesc aici la filmele lui John Ford şi la filmele lui Hitchcock, care poate, amândoi, au cucerit spațiul într-un mod care ne face să ne gândim că într-adevar cinematograful arăta cu totul altfel şi după *Diligența* şi după *La nord prin Nord-vest, Saboteur* ş.a.m.d. Apoi, venind mai aproape de epoca noastră, epoca modernă sau postmodernă, ne putem gândi la ceea ce au adus şi neorealismul şi noul val, ce au adus amândouă în istoria cinematografului, la filmele lui Antonioni, un exemplu care îmi vine acuma în minte este *Eclipsa*, acele ultime planuri ale eclipsei care sunt o poveste a spațiului fără cuvinte, apoi evident, chiar mai devreme, *La Dolce Vita* cu „descinderea" Anitei Ekberg în Fontana di Trevi, care iarăşi este un moment absolut fabulos. De asemenea, un film foarte interesant din acest punct de vedere, şi aproape contemporan cu *Eclipsa*, este *Disprețul,* ecranizarea lui Godard după Moravia, care este, nu întâmplător, plasată în acea vilă a lui Malaparte şi decorul este fabulos; probabil că vă amintiți acest film. Şi venim acum la cinematograful românesc. Pe lângă cadrele tulburătoare din *Pădurea Spânzuraților*, acelea dinaintea execuției lui Bologa, de fapt, mă mai gândesc şi la un mod foarte interesant de a figura spațiul într-un fel printr-o absență, mai degrabă un spațiu auditiv, care este acel teren de fotbal din *Reconstituirea*, care intervine în răstimpuri ca un ecou a ceea ce se întâmplă dincolo. Venind şi mai aproape, felul în care este gândit spațiul în acest *road movie* care este *Marfa şi banii.* Deci toate aceste lucruri, sigur mai sunt multe altele, pot fi aduse în discuție şi eu aş da mai întâi cuvântul domnului Ciulei.

LIVIU CIULEI: Spațiul în film este determinat de ceea ce spune filmul; ceea ce vrea să spună filmul. Este un ajutător al poveştii, dacă vreți, ca şi în roman. Este o delimitare social-geografică, dacă vreți, sau istorică a unor suprafețe aflate în existența noastră, şi care e marcată prin anumite caracteristici. Nu ştiu dacă trebuie să spun mai mult. În film, este teribil de divers subiectul spațiului: începând de la spațiul cosmic, până la spațiul terestru, nu? Până la spațiul absolut intim al unui apartament; depinde, e teribil de elastică noțiunea asta de spațiu.

Scanned with OKEN Scanner

AUGUSTIN IOAN: Hai să lansăm puțin discuția, pentru că, într-adevăr tema fiind extrem de incitantă, ea trebuie cumva şi cartografiată. Aş îndrăzni să lansez câteva posibile teme de discuție; sunt convins că distinşii mei colegi arhitecți ar putea să adauge mult mai mult decât ce am notat eu aici, totuşi am să spun câteva referințe posibile. M-am gândit la trei moduri în care putem să discutăm despre relația, singura despre care eu pot să vă vorbesc cu oarecare competență, cea dintre arhitectură şi film. Şi mi-am notat aici: arhitectura ca fundal, în film, înțelegând arhitectura ca fundal în sensul în care înțelegem arhitectura ca fundal în icoană bunăoară, jucând şi acolo, ca şi în film, un rol teribil de important pe care o să-l detaliez imediat; dimpotrivă, filmul ca fundal pentru obiectul de arhitectură; şi o ultimă categorie: arhitectura ca personaj de film.

Este interesant să discutăm despre arhitectură, ca fundal în primul rând, atunci când analizăm filmul ca obiect al unei istorii culturale. Bunăoară, eu m-am ocupat de problema aceasta a filmului, a arhitecturii ca fundal pentru filme în ceea ce priveşte filmele realiste sovietice. Personajele cele mai interesante, cele mai opulente care apareau în filmele sovietice ale acelor ani erau arhitecții. Când se arăta un interior interesant din punct de vedere al socialismului, era un interior de casă de arhitect. Adevărul este că arhitecții o duceau bine în epoca stalinistă, aveau o casă de creație undeva în afara Moscovei, erau destul de bine plătiți şi din acest motiv au şi produs ceea ce au produs, adică a meritat într-un fel, din punctul lor de vedere, ca să zic aşa. Aş spune, aşadar, că pentru cei care fac, bunăoară, istoria unei perioade, este foarte interesant de urmărit filmele acelei perioade, nu numai pentru că, aşa cum se întâmplă de pildă în filmele în care Bucureştiul apare ca personaj, sunt acolo case pe care nu le mai vedem în filmele perioadelor următoare, cum e cazul filmelor din anii '80. Aş merge mai departe, la filmul ca fundal pentru arhitectură. Filmul, ca şi arhitectura, îşi pune această problemă şi o şi rezolvă mai bine ca arhitectura, de fapt problema aceasta a cineticii, a mişcării – temă avangardistă prin excelență. În ce măsură s-a putut face o fuziune între film şi arhitectură pentru a dinamiza, deci pentru a impulsiona de fapt, ceea ce arhitectura nu poate să ofere – şi anume această dinamică, această perpetuă schimbare. Ai vorbit, Leo, la un moment dat, despre un bar celebru în Tokio, unde pardoseala este de sticlă transparentă şi dedesubt sunt doar monitoare. Şi toată partea de consumație, ca sa spun aşa, se petrece pe acest planşeu de sticlă. Dar s-a mers mult mai departe. Există fațade-ecran pe care pot rula filme, nu neapărat filme artistice, dar tot felul de imagini în mişcare; Times Square,

Scanned with OKEN Scanner

bunăoară, e exemplul care-mi vine foarte repede în minte, dar şi Picadilly Circus şi aşa mai departe. Fațade pe care oricând le-ai fotografia, nu ai două fotografii la fel; ceea ce înseamnă deja o schimbare față de modul în care înțelegem arhitectura; este o arhitectură în perpetuă schimbare. Au apărut fațadele acestea inteligente în care se schimbă transparența, nu doar în funcție de condițiile de climă de afară, dar ele pot să ofere la rândul lor informație... Deci fațada de sticlă să funcționeze cu dublu sens, şi ca separator față de exterior, dar şi ca informator, ca să folosesc un termen care poate nu-i chiar fericit în România contemporană. În fine, aş mai spune doar două vorbe şi, ca să dăm mai departe cuvântul, aş vorbi puțin despre spațiu ca personaj de film, mai ales că eu însumi am avut o experiență foarte interesantă făcând câteva filme de arhitectură, printre care „Arhitectura şi puterea", şi aş sugera ceea ce probabil este un truism: arhitectura se dramatizează atunci când este filmată. Am fost teribil de şocat să văd scara distrugerilor din Bucureşti din anii '80 aşa cum arătau ele pe ecran; ele pe ecran arătau mult mai grav, mult mai dramatic, pedala era apăsată până la fund atunci când le vedeai filmate, decât atunci când le văzusem în cursul filmărilor, când nu erau atât de impresionante. Există şi un exemplu – şi cu asta chiar vreau să închei – există un exemplu celebru de arhitectură care a fost proiectat de la bun început pentru a fi filmat: este cazul *Zeppelin Feld*, în care indicațiile regizoarei Leni Riefenstahl au fost date ca temă de proiectare arhitectului, astfel încât camera pentru televiziune – un lucru foarte la început la acea vreme, în '36 – deci unghiurile în care trebuia filmat *Zeppelin Feld* – au fost proiectate astfel încât să dea bine filmate cu camera de televiziune. Cred că este primul exemplu, după cât ştiu eu, de proiectare astfel încât obiectul filmat să dea bine în film. Şi cu asta chiar pasez mai departe.

LEO ŞERBAN: Mie mi se pare că Augustin Ioan mi-a adus apă la moară într-un fel, pentru că, de fapt, această idee a dramatizării arhitecturii este o dramatizare a spațiului şi este evident că atunci când vorbim despre spațiu în cinematograf, nu vorbim despre spațiul pe care-l cunoaştem cu toții, ci este vorba de un construct, este vorba de o alegere făcută cu bună ştiință, de o alegere, urmată de un mod de a prezenta acel spațiu, de o înscenare, şi aici revin la ideea de spațiu cinematografic, de film, cum vrem să-i spunem. Cu toate riscurile snobismului terminologic, este o chestiune foarte interesantă şi, repet, cred că putem să abordăm în foarte multe feluri această problemă a spațiului. Iată, Augustin Ioan a adus deja în discuție aceste poveşti legate de Leni Riefenstahl pe care nu le ştiam, mărturisesc, şi care mi se par fascinante. Ne mai putem gândi că într-un fel arată spațiul atunci când cel care îl filmează recurge la plan-

Scanned with OKEN Scanner

secvență, cu totul altfel arată atunci când se recurge la montaj, la un montaj accelerat. Senzația mea, cel puțin atunci când urmăresc un plan-secvență, este că, în mod paradoxal, spațiul devine sufocant ; deci nu este vorba de o deschidere, ci, dimpotrivă, de o închidere a spațiului în el însuşi, o imposibilitate de a ieşi din acel spațiu prin simpla durată a planului-secvență. Ceea ce se întâmplă astăzi, acea accelerare a narațiunii în filme, înseamnă o deschidere până la urmă a spațiului, dar şi, evident, o fărâmițare a lui, o fragmentare. Şi, pentru că am vorbit înainte de arhitectură, am văzut recent pe „Arte" un documentar despre Jean Nouvel, întâmplător, şi care era într-un fel, sigur, interesant, ca orice documentar, dar care pe mine, ca amator şi de arhitectură, dar mai mult de cinema, mă lasă foarte exterior. Era imposibilitatea acelui tip de documentar de a intra într-un spațiu, care este spațiul arhitecturii; deci, practic, nu era vorba decât de o filmare a unor imobile pe care le şi ştiam, le văzusem poate, sau le văzusem doar în albume; această pendulare între Jean Nouvel, arhitectul care vorbea despre opera lui, şi ilustrarea operei îmi dădea un sentiment de didacticism; până la urmă, nu era decât un simplu film făcut în scop didactic. S-a întâmplat să văd, imediat după, un alt documentar (vedeți că m-am documentat foarte mult pentru această dezbatere!) tot pe „Arte", care era despre partea erotică a operei lui Picasso. Or, ceea ce se întâmpla acolo era acelaşi lucru: adică o imposibilitate de a intra, de a înțelege resorturile erotismului la Picasso; erau pur şi simplu nişte tablouri, nişte desene; acest documentar mai făcea şi acel lucru absolut imposibil, care însemna că de fiecare dată când erau arătați, să zicem, minotauri, în imediat planul următor erau nişte tauri; atunci când vedeam nişte îmbrățişări mai focoase, urma un moment coregrafic, deci parcă eram, nu ştiu, la televiziunea română acum multă vreme. Această imposibilitate de a pătrunde cinematografic într-un spațiu vine, poate, din imposibilitatea televiziunii de a vorbi despre spații altfel decât la modul acesta foarte didactic şi declarativ. În cinema însă, mi se pare că lucrurile sunt mult mai interesante şi exact acest lucru aş vrea să-l aducem în discuție, la un moment dat: chiar felul în care spațiul este reconstituit sau chiar imaginat cu ajutorul ingineriei digitale, pentru că ştiți foarte bine că astăzi nici nu mai este nevoie să te duci să dramatizezi un spațiu, să dramatizezi o arhitectură deja existentă, pur şi simplu o creezi pe computer. Şi poate domnul Pintilie ştie filmul lui Rohmer, ultimul film al lui Resnais care a fost arătat la Veneția împreună cu filmul domniei sale, care face exact acest lucru; practic, Rohmer a construit, pe computer, Parisul anilor 1789–1794. Deci aş vrea să încercăm să ne imaginăm, dacă se poate, spațiul în cinematograf, poate o expresie mai fericită decât

Scanned with OKEN Scanner

spațiul cinematografic, să ne imaginam spațiul în cinematograf așa cum este el gândit de regizorul respectiv spre a-l distinge, evident, de spațiul așa cum îl cunoaștem cu toții și care până la urmă nu spune mare lucru. Ceea ce este fundamental în cinematograf, repet, este totuși spațiul – și este un spațiu ales cu bună știință.

CRISTI PUIU: Și eu sunt de acord cu domnul Ciulei în legătură cu spațiul cinematografic. În primul rând, cred că dacă ar fi aici, printre noi, un specialist în, știu eu, filosofie, ontologie, cred că ne-ar amenda scurt în legătură cu spațiul și felul în care utilizăm termenul aici. Nu cred că este vorba despre spațiu, și cred mai degrabă că ar trebui să fie o țintă, decât punct de plecare într-o discuție. Cred că pune foarte multe probleme faptul că discuția pornește de la spațiu, fie el cinematografic. Cred că mai degrabă este vorba de decor, pur și simplu, și nu spun asta numai din cauză că sunt regizor, că filmez sau că lucrez în domeniul ăsta; cred că e vorba de decor. Și domnul Augustin Ioan, când vorbea despre Leni Riefenstahl, vorbea tot despre decor, nu despre spațiu. Iar arhitectura se mariază așa cu cinematografia pentru a pune la dispoziția regizorului un decor în care să se petreacă acțiunea. Cred că cinema-ul nu este o artă a spațiului; cred că arte ale spațiului sunt mai degrabă artele plastice, teatrul, dansul. Nu cred că cinema-ul este o artă a spațiului, dacă n-ar fi poate anumite experimente care se fac în unele filme, anumite filme ale lui Lin Lai, spre exemplu, foarte abstracte, în care n-ai unde să scapi și să speculezi, și care îți stimulează reflecția exact în perimetrul ăsta al spațiului. Cred că fotografia este și ea o artă a spațiului, și pentru că este bunica cinematografiei, odată ce intervine mișcarea, spațiul cade pe un loc secundar și-n prim plan vine mai degrabă durata, timpul cinematografic. Cred că e mai legitim să vorbim despre timp cinematografic, decât despre spațiu. Vorbim despre noțiunile acestea foarte grele, cum sunt spațiul și timpul. Din punct de vedere filosofic, vreau să spun.

IRINA CIOS: *À propos* de această remarcă. Există un alt unghi pentru a privi relația dintre cinematografie și modul de a fi analizată. Am avut ocazia să văd, în această vară, o expoziție organizată la Centrul Pompidou din Paris, numită *Hitchcock – coïncidence fatale*, o expoziție despre creația lui Hitchcock care pune accentul tocmai pe partea obiectuală, legată de cinematografie, și nu pe partea temporală. Am fost foarte stârnită să văd această expoziție, tocmai pentru că mă gândeam cum se poate face o expoziție despre film. Găsesc că este o soluție genială și foarte deștept gândită, în care sunt analizate pe rând detaliile de obiect, mergând până la contextul spațial și modul în care spațiul este

Scanned with OKEN Scanner

creat, care sunt sursele lui, care este legătura dintre cinematografie şi artele vizuale în general, gravură, pictură, fotografie. Hitchcock a colaborat foarte strâns cu Dali şi cu o serie de alți artişti care au intervenit în definirea anumitor situații vizuale din filmele lui, şi de asta cred că nu e foarte simplu de trasat nişte concluzii ferme, dacă se poate discuta despre spațiu sau nu în legătură cu cinematografia. Pentru că, dacă este vorba de virtual, cred că spațiul virtual este în primul rând definit în cinematografie, şi el s-a remodelat treptat prin intervenția tehnicilor digitale; dar, în primul rând, filmul realizează un context spațial în care nimic nu e adevărat; sau foarte puțin e adevărat față de ceea ce percepem; sunt o serie de unghiuri, o serie de capturi de imagine care recompun un spațiu care în realitate nu există, dar care dă coerență narațiunii şi-i oferă un receptacol pentru ceea ce se-ntâmplă. Adică există situația în care arhitectura este subiect, după cum spunea domnul Augustin Ioan, dar în cele mai multe dintre situații, după părerea mea, spațiul este compus din nişte detalii care în realitate nu există şi care devin reale prin felul în care ele sunt filmate şi puse în context.

Din public: Nu există în realitate... cum nu există ?

IRINA CIOS: În foarte multe dintre situații, spațiul poate să pară foarte amplu, foarte mic, sau foarte întunecos. Poți să porneşti de la un detaliu şi să creezi impresia unei arhitecturi foarte ornamentate sau foarte dramatice, dar totul să pornească de la un detaliu care mizează foarte tare pe sugestie şi pe impactul vizual şi-ți recompune un spațiu care în realitate nu există. E o variantă care cred că se pretează la discuția deschisă aici. Adică eu cred că tocmai soluțiile acestea foarte diverse, care există în modul de structurare a spațiului recuperat prin cinematografie, prin film, sunt interesant de analizat. Pentru că, într-adevăr, poți să foloseşti situații reale pe care să le filmezi în detaliu, în funcție de care să-ți organizezi acțiunea, dar poți să faci să trăiască din nişte detalii un context care nu există.

STERE GULEA: Vorbiți de Centre Pompidou... poate să fie foarte interesant, dar este ceva tematic. Adică este un posibil tronson dintr-un punct de vedere asupra unei opere, deci n-are de-a face cu opera propriu-zisă. Adică, până la urmă poate să fie interesant, dar sunt simple speculații. E un demers metacinematografic, adică există riscul, să avem o discuție cum spunea domnul Ciulei, puțin fără legătură cu ceea ce se face efectiv.

AUGUSTIN IOAN: Legați-o dumneavoastră de ceea ce se face.

STERE GULEA: Păi, s-a spus aici; doi oameni care au practicat şi practică cinematografia au spus că până la urmă, vrând-nevrând, vorbim despre un anumit tip de cinematograf, de anumite filme speciale. Deci

Scanned with OKEN Scanner

filme experimentale. Cinematograful are acest inconvenient: că trebuie să arate ceva foarte concret. Adică, oricât ne-am chinui să vrem altceva, lucrurile sunt foarte simple. Se vorbea despre ultimul film al lui Rohmer: inventarea perioadei respective este în planul al doilea, al treilea. Pe primul plan este real ceea ce se întâmplă. Dacă facem abstracție de acest lucru, înseamnă că vorbim despre altceva decât despre cinema.

LEO ŞERBAN: Dar ce este concret în film se experimentează în momentul vizionării unui film. Tot ceea ce este concret este experiența vizionării unui film. Ăsta este singurul concret în cinema. Sigur că parcelăm, sigur că izolăm nişte detalii, izolăm nişte teme; am spus de la bun început că există mai multe posibilități de a discuta despre spațiu, şi trebuie să vă mărturisesc că a fost o soluție de compromis, dacă vreți, de a aduce împreună oameni de meserii diferite, care sunt pasionați de cinematograf, şi faptul că ei sunt interesați de cinematograf ține şi de felul în care, de pildă, un arhitect vede un film. Deci nu este vorba aici despre o discuție între oameni de meserie, eu nu cred că lucrul acesta are vreun sens – să se strângă mai mulți regizori, scenariști şi aşa mai departe, şi să discute între ei. Eu cred că scopul acestei întâlniri este de a încerca un dialog pe anumite subiecte, care pot fi marginale, pot fi minore, pot fi un fragment dintr-un discurs mai vast, dar era, vă repet, o modalitate de a aduce împreună nişte oameni cu orizonturi diferite. Eu cred în continuare că orizontul care poate fi văzut din toate părțile şi din toate unghiurile este acela al spațiului în cinematograf, şi mai mult decât durata, mi se pare că o discuție despre durată în cinematograf este oarecum sterilă, şi nu văd, în afara celor care sunt în interiorul breslei, pe cine ar putea să intereseze durata; decât tot aşa, ca speculație eseistică.

CEZAR PAUL-BĂDESCU: Mie mi se pare evident că, de fapt, spațiul în cinematografie nu există; a, există în momentul producerii filmului... decoruri, locații etc., dar în momentul în care este pus pe peliculă, spațiul încetează să mai fie spațiu şi ştim acest lucru... nu trebuie să mai facem apel la nu ştiu ce filosofie pentru asta, ci, de exemplu, filosofia modernă chiar afirmă că un măr sau o floare din poezia respectivă nu sunt un măr sau o floare, tot aşa spațiul din film, odată transpus pe peliculă, încetează să mai fie spațiu propriu-zis, este o succesiune de imagini şi până la urmă o temporalitate. Şi este interesant cum ai făcut tu, Leo, la început, legătura între spațialitate şi temporalitate, cum în vremea noastră, faptul că imaginile au un ritm mult mai alert, se succed mai rapid, toată chestiunea aceasta dă o deschidere a spațiului. De fapt, spațiul încetează să mai existe, el este o proiecție a noastră. Noi valorizăm ca spațiu o locație filmată, o succesiune de imagini; o chestiune temporală, noi o investim în spațiu.

Scanned with OKEN Scanner

LEO ŞERBAN: Am spus, dar în lipsă de altceva trebuie să reducem totul la acelaşi cuvânt: spaţiu. Fiindcă, dacă vorbim despre temporalitate, o să vă spun că, după părerea mea, temporalitatea este realizată prin spaţiu. Nu există altă modalitate de a realiza temporalitatea; eu nu văd cum. Poate mă înşel.

CRISTI PUIU: Temporalitatea? Nu prin spaţiu, durată; prin mişcare. Mişcarea peliculei pe aparatul de proiecţie. Aceea e temporalitatea, şi montajul ne ajută. Acuma nu putem să reducem totul la o imagine oarbă în care nu se petrece nimic; trebuie să se petreacă ceva în imaginea aia. Până acum s-a vorbit mai mult despre imagine decât despre spaţiu. Dar cred că... aş forţa eu o definiţie a spaţiului cinematagrafic; nu o definiţie, de fapt, ci aş spune eu două vorbe despre ce cred că este spaţiul cinematografic. Cred că deja este spaţiul real, aici, iarăşi, luat cu penseta; n-o să coborâm să vedem ce e real, ce este ireal, ce e imaginar, dar spaţiul cinematografic este ceea ce rămâne, cred că este imaginea imprimată pe peliculă după ce a trecut prin obiectiv. Vorbesc despre obiectiv, şi cred că aici domnul Florin Mihăilescu este mai în măsură să ne spună cum stau lucrurile, pentru că filmele, ceea ce vedem noi la cinema, sunt nişte poveşti care se petrec într-un decor, dar care sunt înregistrate de peliculă printr-un obiectiv care obligatoriu deformează mai mult sau mai puţin acest spaţiu despre care vorbim. Şi cred că cel mai cinematografic spaţiu este spaţiul cel mai mult pervertit de obiectiv; dacă e un obiectiv grand angular, care perverteşte spaţiul mai mult, care deformează mai mult, atunci cred că acela este mai cinematografic decât spaţiul teatral, unde noi avem acces direct, nemijlocit, cu ochiul liber, unde formele... unde verticalele şi orizontalele nu se curbează, nu se schimbă. În afară de asta, eu nu mă pricep prea bine la matematică şi asta, dar ţin minte axele acelea, nu, coordonatele: x, y, z şi cred că mai degrabă spaţiul cinematografic ţine de această adâncime, pentru că relaţia pe care o avem cu acest presupus spaţiu cinematografic în faţa ecranului e obligatoriu o relaţie în adâncime. Altfel, ne oprim la celelalte două dimensiuni, cum se întâmplă în pictură, spre exemplu, şi în special în pictura abstractă, spre exemplu, şi în Renaştere. Chiar oprindu-ne la pictura figurativă, la arta figurativă, la arta Renaşterii sau la impresionişti, unde există această a treia dimensiune în... în cărţi, ca să zic aşa; chiar şi acolo, în faţa tabloului, noi putem pendula pe celelalte axe, rămânând la suprafaţa tabloului. La cinema, lucrul acesta se petrece mult mai rar, şi poate doar în cazul unor filme experimentale care-şi pun chiar problema spaţiului; pentru că altfel se intră cu ajutorul dramaturgiei în poveste, şi cu ajutorul restituirii imaginii, a „realităţii", se intră în spaţiu, în locaţie şi în decorul în care se petrece

Scanned with OKEN Scanner

acțiunea. Dar cred că mai mult se pendulează, se merge înainte şi înapoi, şi cred că un exemplu foarte bun este în Jean Renoir cu *La règle du jeu*, acolo totul se joacă în adâncime; nu este singurul exemplu, sunt foarte multe altele, dar ăsta mi-a venit.

NAE CARANFIL: Haideți să vă spun o poveste. Este povestea relației mele personale cu spațiul şi povestea naşterii unei obsesii, apărute involuntar, sau neprogramat, şi anume obsesia spațiului închis. În momentul în care eu, şi probabil că mulți din generația mea, am început să ne gândim la film, deci vorbesc de începutul anilor '80, probabil că deviza era: „prin filmul românesc spre Hollywood". Singura noastră neşansă era faptul că ne-am născut aici şi nu acolo. Şi mi-amintesc că au fost momente în care-mi imaginam aşa, în nişte nopți de insomnie, că dac-aş putea să arunc un lat peste lună sau să mă sprijin cumva de-un punct din afară, din univers, şi să aştept să mă ridic la doi metri deasupra solului şi să profit de mişcarea de rotație a pământului şi să aterizez în curtea studiourilor Universal, ar fi foarte bine. Şi am devenit student, şi o să vă fac o foarte, foarte scurtă trecere prin propria mea filmografie. Ştiu că asta sperie, dar gândiți-vă că ar fi putut fi altcineva în locul meu, şi ar fi durat mai mult. Am început cu un mic exercițiu-reportaj care se petrecea într-un ştrand, iarna, într-un ştrand gol în care singura formă de viață erau nişte copii gimnaşti închişi acolo, deci într-un fel de cantonament perpetuu, într-un fel de... orfelinat, să spunem aşa, din care nu puteau ieşi. Un al doilea reportaj filmat se petrecea într-o curte a Spitalului de Oncologie, în care bolnavii se plimbau şi aşteptau vizita rudelor. Deci un alt spațiu închis. Am mai făcut un film care se numea *Frumos e în septembrie la Veneția*, în care era vorba despre nişte români care aveau şansa să se afle la Veneția într-o excursie ONT şi care nu puteau ieşi din holul hotelului din cauza unei ploi torențiale. Am făcut pe urmă un film de debut, *E pericoloso sporgersi*, în care era vorba despre lumea unui mic orăşel de provincie în care obsesia plecării tindea să devină cehoviană. Apoi am scris un scenariu care pentru prima dată reprezenta spațiul deschis; se petrecea în România la începutul secolului şi prezenta nişte personaje foarte puternice care considerau că lumea e a lor. Deci dintr-o dată nu mai era un film într-un spațiu (cu asta închei). Într-o bună zi, mi s-a propus o carte spre a fi ecranizată; acea carte a devenit filmul *Dolce farniente*, un film realizat în Italia, deci n-aveam nici un fel de problemă obsesivă despre exil, doar era vorba despre exil, despre exilul lui Stendhal în Italia, şi se petrecea într-un orăşel, Terracina, din care nu se putea ieşi şi în care nu se putea intra din cauza briganzilor care-l asediau. Iată deci cum spațiul în film devine, repet, fără să mi-o fi propus, pentru mine un element important. Nu mi-am

Scanned with OKEN Scanner

propus să fiu un cineast obsesional, şi iată că devin fără să vreau. Am să încerc să termin cu această obsesie, pentru că există şi etape care trebuie depăşite. În încheiere, aş fi vrut să vă spun un lucru: că cinematograful cred că este de la bun început, a fost şi este şi trebuie să fie un spaţiu magic. Un spectator intră în sala de cinematograf şi vrea să iasă din propriul său spaţiu, din apartamentul său de bloc, din chiria neplătită, din întreţinere, din probleme de serviciu şi vrea să intre într-un alt spaţiu. Deci vrea să intre într-un vis sau un coşmar; visul poate fi trist şi coşmarul vesel, dar în orice caz există această transcendere a unui spaţiu; şi de foarte multe ori, din păcate, noi nu reuşim să-i dăm acest spaţiu, ci doar o continuare şi o... hai să spunem o extindere a spaţiului său locativ, ceea ce nu-i aduce prea multă bucurie.

FLORIN MIHĂILESCU: Prin natura profesiunii sunt un folositor al spaţiului. Dar vreau să vă spun că, folosindu-mă de cinematograf o vreme, mai adesea am filmat personajele. Deci, după părerea mea, nu putem intra într-o discuţie despre spaţiu în film, cum spunea domnul Ciulei, şi nu spaţiu cinematografic care este, după părerea mea, o noţiune abstractă, aparţine criticii, aparţine altor evaluatori, dar nouă, celor care facem cinematograf, ne este aproape conceptul de..., după mine, de spaţiu în film, atunci când îl fac. Ei, bine, după părerea mea, nu putem discuta despre spaţiu în film, după cum nu putem discuta despre spaţiu în teatru, dacă nu ne raportăm la personaje. De ce? Fiindcă în cinematograf spaţiul operează de o manieră în care pune personajul în centrul universului, prin infinitatea spaţiului din spatele camerei, asta am simţit-o eu, de altfel asta cred că spune şi André Bazin, iar teatrul aduce spaţiul pe scenă înconjurând cu semnele sale – semnele scenografice – personajele. Deci spaţiul teatral într-un fel, fără să aibă deloc un sens peiorativ ce spun, este un spaţiu închis. Spaţiul cinematografic este un spaţiu deschis. Aceste două variante ale evaluării spaţiului din punct de vedere teatral şi cinematografic nu se pot face decât în raport cu personajul. După părerea mea, ca filmator de prim-planuri, filmator de planuri medii, planuri americane şi planuri întregi. Dacă plecăm de la această premisă, putem discuta de ce astăzi cinematograful este mai dinamic: pentru că în spatele personajelor sunt tăieturile a mai multor cadre; sau de ce cinematograful, până în perioada anilor '80, dacă vrem, era un cinematograf mai puţin dinamic: pentru că se filma mai mult cu *master-shot*. Această discuţie sigur că este foarte specială, e un teritoriu foarte îngust al cineaştilor şi intrăm într-un spaţiu al discuţiei care poate deveni neinteresant chiar şi pentru noi, care suntem destul de plictisiţi de filmele noastre, însă ca dezbatere teoretică poate fi interesantă şi cred că numai din perspectiva

Scanned with OKEN Scanner

evitării unui soi de violență a cinematografului. Pentru că cinematograful a devenit violent, alături de tot ce înseamnă imagine astăzi în jurul unui public destul de zăbăuc şi de hăbăuc. Dacă putem purta o discuție în acest sens, ca să vedem în ce măsură spațiul cinematografic, teatral, poate fi benefic, poate fi calmant în sensul cel mai generos al cuvântului, cred că merită să o purtăm. Însă, repet, numai în raport cu personajele. Dacă întrebați un regizor: „ce facem astăzi, filmăm sau nu filmăm?" „Păi, s-avem aparat, peliculă şi actori". Nimeni, nici un regizor nu va spune: „peliculă, actori şi spațiu". Acesta din urmă devine; devine decor, dar principal rămâne personajul.

GETA BRĂTESCU: Sunt întru totul de acord. Dar eu mă gândesc că şi personajele, actorul modifică spațiul. Există actori care modifică spațiul. Fie că regizorul a cunoscut relația asta între actor şi spațiu şi a prevăzut-o, i-a dat actorului posibilitatea să-l modifice, fie că nu, dar actorul îşi impune prezența lui. Şi aş lua două exemple: Chaplin, care modifică radical, prin ceea ce face, spațiul care-l înconjoară – care-i de o banalitate extraordinară şi dintr-o dată devine fabulos; şi Gabin, care prin densitatea personalității sale anulează spațiul: nu-l mai percepi; Jean Gabin distruge decorul.

LIVIU CIULEI: Cred că spațiul în cinema este determinat de dramaturgie şi este un element al dramaturgiei. Dumneata ai spus că personajul cumva condiționează spațiul. Se poate şi invers: spațiul să condiționeze personajul. De aia este un element al dramaturgiei.

LUCIAN PINTILIE: Păi, în „Erupția" terenul cu vulcani noroioşi era formidabil pentru că nu era legat de dramaturgie. Asta e partea cea mai bună şi de neuitat din film. Asta e partea cea mai bună, aspectul acesta plastic reprezintă partea cea mai bună şi singura parte care nu se uită din film, dintr-un film nu mizerabil, era un film care exprima mediocritatea noastră generală şi aspirația noastră spre mediocritate de atunci, şi din care a rămas acest spațiu, după patruzeci de ani.

LIVIU CIULEI: Deci era mai puternic spațiul decât...

LUCIAN PINTILIE: Adică trăia absolut de sine stătător. Şi foarte multe filme rămân în istorie datorită acestui accident care e spațiul.

LIVIU CIULEI: Realitatea pe care o arăți în film o delimitezi. Este o realitate redusă într-o ramă. În rama asta arăți un spațiu; spațiul acela trebuie să fie în legătură cu dramaturgia filmului, dramaturgia filmului care a determinat şi existența personajelor şi aşa mai departe.

LUCIAN PINTILIE: Da, bine, dar dacă aveai o dramaturgie corespunzătoare, aveai un film de John Ford. Ceea ce arată că dramaturgia nu a fost corespunzătoare.

Scanned with OKEN Scanner

LIVIU CIULEI: Eu cred că spațiul în film trebuie gândit așa: ca element al dramaturgiei, element care contribuie chiar la înțelegerea acțiunii, chiar la înțelegerea mediului care poate să fie geografic, social, istoric, fantastic, cum vreți. Cam asta ar fi, încercând să restrângem câmpul de discuție.

DORIN ŞTEFAN: Cred că nu am fost invitați să dezbatem viitorul spațiului în cinematografie sau viitorul cinematografiei *vis-à-vis* de spațiu. Şi cred că am fost invitați ca să povestim ceva din experiențele noastre *vis-à-vis* de acest subiect, de felul în care vedem spațiul în film, şi au fost invitați şi arhitecți aici pentru că lumea crede în general că arhitecții se ocupă cu spațiul. Eu vreau să vă spun că, în general, nu mă uit la filme despre arhitectură pentru că spațiul arhitectural este cu totul altceva decât ce vedem în film. În spațiu se exercită asupra noastră presiuni. De fapt, eu am o viziune deformată puțin asupra spațiului, eu îl confund pe Dumnezeu cu spațiul şi atuncea spațiul este ceva mult prea puternic şi ceva mult peste noi ca să poți să-l mai influențezi tu. Dar el te influențează foarte tare. Nu ştiu ce fac ceilalți când se uită la filme, dar eu ştiu că, dacă vreau să văd o casă, nu pot s-o văd filmată pentru că nu cred în acea imagine; casa trebuie să o parcurgi, trebuie să o învălui, ea să te învăluie pe tine, să se producă acea comuniune între ființă şi spațiul respectiv. Din acest punct de vedere cred că este un spațiu fals, spațiul din film. Dar în acelaşi timp, compunerea mentală pe care ne-o facem despre un spațiu din film poate să fie foarte reală. Şi e foarte interesant, pentru că emoția artistică pe care ți-o produce compunerea mentală a unui spațiu din film poate, la un moment dat, să se apropie şi de emoția pe care ți-o creează spațiul în realitate. Vreau să vă spun însă că până pe 11 septembrie, în urmă cu câteva săptămâni, credeam că de fapt filmul este mult mai tare decât realitatea. Momentul în care am văzut filmat impactul dintre al doilea avion şi al doilea turn de la World Trade Centre, n-am fost deloc emoționat, pentru că mai văzusem înainte filmul *Matrix* şi filmul ăla, de fapt, m-a pregătit pentru această realitate. Acea imagine, sau acele secvențe, le-am văzut ca pe un film. Niciodată nu mi-am pus problema că sunt ceva din realitate; de ce? Şi revin aici: pentru că tot timpul noi recompunem mental ceea ce vedem, în special în filme. Şi-atunci, dintr-o dată imaginea pe care-o vezi, chiar dacă este reală, o vezi în acea recompunere mentală. M-a întrebat omul acela: „şi nu v-ați prăbuşit de emoție?" Îmi pare rău, nu am fost prăbuşit pentru că am văzut multe filme care m-au pregătit pentru a recompune realitatea în felul ăsta. Era până de curând la televizor un film care se chema *Nikita*; avea un decor foarte interesant acolo, în laboratorul acela unde se filma. Acțiunea începuse să devină destul de stereotipă, nu mă mai interesa, dar mă

Scanned with OKEN Scanner

uitam regulat la el, dădeam la o parte acțiunea şi toate personajele şi îmi recompuneam acel spațiu şi mă simțeam foarte bine în el; deveneam deja personaj din filmul acela pentru că eu mă plimbam în locul celor de-acolo. De fapt, noi discutăm despre percepția *vis-à-vis* de spațiu şi *vis-à-vis* de cinematografie şi fiecare individ are o percepție particulară şi individuală față de aceste lucruri.

IRINA COROIU: Am avut ocazia să mă aflu la Toronto, deci mai aproape de tragedia din 11 septembrie, şi să urmăresc întreaga poveste pe trotuar, pe nişte ecrane din acestea mari, de obicei folosite la reclamă. Şi am avut aceeaşi senzație de care spuneți şi dumneavoastră, că este de fapt un exercițiu de simulare, fiindcă tot aşa, ca noi toți, aveam experiența aceasta a filmelor. Şi recunosc că mă întrebasem şi înainte, şi cu atât mai mult mă întreb din 11 septembrie, şi cred că şi Florin Mihăilescu spunea că ăsta ar fi, poate, unul dintre scopurile discuției noastre – dacă nu s-a mers prea departe în arta filmului, care ne perverteşte, iată, pe toți. S-a ajuns la un soi de imunitate la realitate, într-un fel; asta-i explicația motivului pentru care nu am avut absolut nici eu, nici toată omenirea din jurul meu, cetățeni obişnuiți, nici un fel de reacție la ce vedeam şi ni se comunica. Şi bănuiesc că aici am putea vedea în ce măsură arta mai reuşeşte să ne emoționeze.

LEO ŞERBAN: Inevitabil am ajuns la 11 septembrie anul acesta. Mă temeam că o să fie aşa, şi într-un fel poate că, iată, acuma este bine, pentru că putem discuta despre spațiu într-un mod mult mai puțin inocent decât am făcut-o până acum. Această tragedie a pus într-adevăr nişte probleme care depăşesc cu mult problemele strict profesionale şi aşa mai departe; ceea ce mi s-a părut mie – ca să continui puțin ideea cu atacul terorist – este că într-adevăr este vorba de o aparență de simulare, este o impresie pe care am avut-o cu toții. Lucrurile acestea au mai fost văzute, dar cu o nuanță: au mai fost văzute în anumite filme – ştim care, cele hollywoodiene cu megabuget – făcute într-un anumit fel. Ceea ce mi se pare mie că a adus în percepția unor asemenea tragedii este modul în care ea a fost arătată şi singurul mod în care a putut fi aratată, evident, a fost acela al video-camerelor, al amatorilor care au filmat în acel moment impactul, şi acest lucru este foarte diferit de acel stereotip de care se vorbea înainte. Adică este ca şi cum toate aceste manifeste de ultimă oră, „Dogma" şi altele, ar fi fost la fața locului şi ar fi surprins tragedia. Iată că tot pervertiți de film suntem, cei care am văzut asemenea filme le citim în această cheie, dar cred că, iată, aici deja este într-un fel vorba de un fals, este un autentic care pare fals, dar el este din păcate cât se poate de autentic. Nu-mi place să discut în aceşti termeni, şi mai ales după

Scanned with OKEN Scanner

asemenea tragedie avem tentația și tendința de a găsi întotdeauna niște explicații dincolo de imediat, dar mi se pare într-adevăr că acest lucru pune o problemă legată de felul în care vedem în continuare filme. Impactul extraordinar care este și emoțional, îndrăznesc să spun, a erodat foarte mult din puterea de emoție pe care ți-o transmiteau imaginile, dacă îți transmiteau aceste emoții acele filme despre care aminteam.

IRINA CIOS: Mă gândesc că e într-adevăr foarte puternică experiența vizuală legată de 11 septembrie, în mare parte datorată filmului, dar în mare parte datorată faptului că avem, din ce în ce mai mult, o experiență mediată. Și aici se deschide o altă discuție. Și mediată nu numai la nivelul mass-media, dar și la nivelul cunoașterii în general, pentru că, dacă e să ne uităm, în ultimele decenii am ajuns să avem informații despre niște domenii și despre niște zone unde nu avem acces prin experiența directă; ingineria genetică, cercetările moleculare etc., ne-au adus niște realități care nu au cum să fie percepute direct, dar pe care reușim să le imaginăm și reușim să le acceptăm ca atare. Deci, e un tip de trăire imaginativă mediată care s-a insinuat foarte puternic la nivelul experienței de viață. Însă încercând să revenim un pic la semnificația pe care o are spațiul și încărcătura pe care reușește s-o păstreze și s-o comunice prin imaginea filmată, ar fi un fel de anecdotă, să spunem, legată de acest eveniment, în sensul că imediat după 11 septembrie au fost transmise o serie de mesaje că filmul *Spiderman II,* care urma să fie lansat și care avea o scenă foarte importantă care se petrecea între cele două turnuri, a fost oprit, n-a mai fost lansat, pentru că trebuia schimbată filmarea aceea și trebuie eliminat acest reper din contextul filmului; și că toate celelalte filme care au această imagine au fost scoase și urmează să fie modificate, și toate produsele multimedia care folosesc această imagine sunt pe cale de a fi modificate.

CEZAR PAUL-BĂDESCU: Întrebare venită din partea unui outsider: dacă, pentru că tot a venit vorba de 11 septembrie, credeți că filmele de după tragedia aceasta, filmele de acțiune vor arăta altfel, vor suferi vreo transformare, dacă exploziile din filmele acelea vor fi altfel decât până acum.

LUCIAN PINTILIE: Dacă nu ar fi existat 11 septembrie, n-aș fi avut sentimentul că noi, cei care suntem acuma, dispoziția asta spațială (ne aflăm la etajul 70 sau 80 al unui bloc care este atins și care se prăbușește, și încrezători în ideile noastre, că un asemenea bloc nu se poate prăbuși), noi nu am continua să discutăm ce discutăm acuma. În începutul acela de prăbușire chiar, nu avem încredere în faptul că se înclină puțin un nor, ci avem încredere că așa ceva nu se poate petrece. Cred că tot ce s-a spus aici – poate nu tot, dar în mare măsură, da – e foarte interesant, dar cred

Scanned with OKEN Scanner

că e aproape delirant şi aproape imoral ca la ora actuală să avem o asemenea discuție. Cred că, dacă tot face *Secolul 21* o asemenea discuție despre cinematograf, ar trebui să facă o discuție mai vitală şi, fireşte, am ajunge poate, prin exces minunat, chiar la o discuție despre spațiu. Dar deocamdată mi se pare că este o formă de lux şi de delir ce facem noi acuma, aici, o discuție la care particip şi eu, perfect înglobat în această, puțin, lipsă de sens general. Mă frământă foarte puternic ideea de spațiu, şi ce-am făcut în 10 ani demonstrează că mă frământă, dar a discuta despre spațiu astăzi este o formă de lux... aproape sancționabilă, când suntem în situația în care suntem. Adică ar trebui să discutăm despre alte lucruri. [Din public cineva întreabă: „ca de pildă?"] Ca de pildă supraviețuirea cinematografului. Păi eu cred că asta e o chestie care ar trebui să neliniştească până la a provoca o încrâncenare patetică. Nu se vor mai face filme în această țară. Dați-vă seama de lucrul ăsta. Nu spun că nu trebuie discutat despre spațiu, dar este o formă de lux să discutăm despre spațiu. Dumneavoastră ştiți că anul acesta, de exemplu, la Veneția, singurul film care a participat din țările de Est a fost filmul meu? Asta nu înseamnă că era singurul film bun din țările de Est, Doamne fereşte, dar a dispărut această preocupare în țările de Est. Adică țările care au produs jumătate din capodoperele lumii, plus una. Că erau mai puternice, măcar cu plus una. Dacă începem să citățm acuma ajungem la cifra de 50–60 de capodopere cu uşurință; mă refer la anii grei, monstruoşi. Asta mi se pare o temă care ar trebui odată discutată. Cât priveşte chestia cu spațiul, dacă tot discutăm despre spațiu, să adaug şi eu comentariul meu inutil: cred că foarte mult în problema asta de spațiu în primul rând e o problemă de interioritate a scriitorului . Când spun scriitor, spun scriitorul de film, adică îmi imaginez implicat aici şi realizatorul de film şi scriitorul; cum sunt ei perfect implicați unul cu altul. Mi-ați vorbit despre Rohmer. Filmul lui Rohmer este o capodoperă; respinsă la Cannes. Eu vreau să mă duc la Paris din nou, nu pentru relațiile mele, ci ca să fac alte filme şi cu bani din afară, dacă cu bani de aici nu se pot face. Dar, revenind, există o relație între spațiu şi dramaturgie, pornită din interioritatea dramaturgului special care este Rohmer. A luat un jurnal, l-a adaptat, l-a rescris, dar l-a rescris ca toate filmele lui, şi spațiul nu e decât o realitate a minții lui. Iar pe mine mă interesează extraordinar să văd cum a tratat fundalurile pariziene, cum a adaptat trecerea de la cinci străzi care se văd toate înmănuncheate într-un centru, care este imaginea, cum a trecut după aia la o imagine de interior. Sunt nişte raporturi care vin direct din scriere; spațiul lui Bergman e un spațiu născut în interioritatea scrierii; spațiul lui Sokurov e un spațiu

Scanned with OKEN Scanner

care vine din scriere, el există în primul rând în minte, există conceptual, ca şi la Tarkovski... Asta există numai la capodopere, şi numai la filmele care tind spre capodopere.

CRISTI PUIU: Celelalte nu sunt împlinite, dar de fapt toate sunt proiecţii ale aceluiaşi lucru.

LUCIAN PINTILIE: Nu sunt proiecţii, e o independenţă totală, cum a fost la filmul pe care l-a dat Liviu de exemplu.

STERE GULEA: Vorbeam de ce caută fiecare în momentul în care se gândeşte să facă un film. Până la urmă, e tot o căutare interioară, şi el caută acel lucru până când crede el că l-a găsit, că ăla e; sau îl construieşte şi spune că ăla e.

LUCIAN PINTILIE: Nu, pentru că există o unitate extraordinară între spaţiul lui Rohmer şi scrierea lui dintotdeauna, care nu năştea spaţii asemănătoare. *Perceval le Gallois* era o miniatură medievală, dar era o scriere a lui. Nu s-a plecat de la imagine la dramaturgie, ci invers.

LEO ŞERBAN: Ceea ce mi se pare interesant de discutat aici este relaţia care există, sau racordul care se face între felul cum e gândit acel spaţiu şi ceea ce până la urmă vedem pe peliculă. Sunt foarte multe lucruri care intră aici în discuţie. Un film ca *Perceval le Gallois* nu putea să arate decât în acel fel anume... El pleacă, într-adevăr, de la actul scrierii. Dar mă întreb dacă actul scrierii este ulterior actului citirii poveştii şi apoi privirii.

LUCIAN PINTILIE: Asta, citirea, face parte din cultura generală, dintr-un anumit tip de cultură instituţională asigurată la sfârşitul anilor de studiu, nu sunt informaţii care depăşesc cultura noastră limitată la absolvirea liceului.

Să vă dau un singur exemplu dintr-un autor care tânjeşte spre capodoperă şi care nu o realizează până la urmă: Sokurov. Dacă el îşi alege un spaţiu care în mod normal şi-a îndeplinit funcţiile lui după un minut, el îl prelungeşte până la două minute, până la trei minute, până la a transforma spaţiul într-un metaspaţiu, care are funcţie într-adevăr de transcendere şi de modificare a sensului imediat, prim, şi te bagă într-adevăr într-o lume stranie, extrem de puternică şi de neuitat. Într-un fel, dacă filmul lui Liviu, *Erupţia,* ar fi fost capodoperă, nu l-am fi uitat; noi nu l-am uitat din pricina accidentului, acela că era într-adevăr foarte spectaculos, dar n-am fi uitat niciodată filmul acela. Pentru că relaţia cu spaţiul poate să fie şi o relaţie extrem de perfidă, voluptuoasă... şi ea se exprimă direct prin menţinerea abuzivă, până la a declara... cum să spun eu?... refuzul publicului; şi pe publicul ăla pe care l-ai refuzat, deşi ajuns în stradă, îl mai chemi o dată. Şi vine. Şi face o complicitate cu tine, adică spaţiile pot juca un rol foarte, foarte pervers şi foarte definitoriu pentru universul stilistic al autorului. Cred că nici

Scanned with OKEN Scanner

nu e interesant de discutat despre năvala de imagini; suntem cotropiți de o năvală de imagini care, în orișice caz, nu a dinamizat filmul. Nu știu, îmi scapă numele regizorului ăluia american care face în general episoade istorice, cu Kennedy, cu...

Din public: Oliver Stone.

LUCIAN PINTILIE: Îngrozitor. Un idiot absolut. Un fabricant de imagini şi de... de contraste de imagini! Relația cu spațiul cred că pleacă de la o cu totul altă realitate, cred că pleacă de la scriere, când nu există nimic. Şi după aceea apar spațiile. Că atunci când se interferează spațiile înainte ca formularea de gând să fie puternică, cred că nu e bine deloc. Deseori facem prostii în filmele noastre din pricină că suntem seduşi de nişte spații care preexistă dramaturgiei. Eu vreau să fac un film după un scenariu al lui Cristi Puiu şi Răzvan Rădulescu; *Niki Ardelean, colonel în rezervă* se numeşte. Toată acțiunea se petrece practic în două apartamente în L: unul e pe negativ, altu-i pe pozitiv. Sunt două apartamente absolut asemănătoare; am început să lucrez puțin la film, lucrez cu o atenție extraordinară ca să pun un mic element de recuzită în colțul ăsta, sau în colțul celălalt, pentru că se țes toate aceste 60 de obiecte de recuzită, să zicem, într-o metafizică a *mise-en-scenei*. Un film de-ăsta, care se petrece în interiorul unui apartament, poate să devină la fel de surprinzător şi de dezvăluitor de adevăruri, pe lângă care trecem şi nu le observăm, ca într-un alt film orice fel de spațiu consemnat dinainte ca având funcție misterioasă. A te plimba într-un apartament poate să fie un lucru extrem de straniu. Dar eu nu sunt autorul scenariului.

LEO ŞERBAN: Tocmai voiam să-i dau cuvântul lui Răzvan Rădulescu, care a tăcut până acum. Dar înainte de asta vroiam să vă mai spun ceva *à propos* de ce spuneați înainte. Vorbeați de această utilizare voluptuoasă a spațiului; mie îmi vine acum în minte un exemplu. Voluptuoasă ați spus, care mi s-a părut un atribut foarte plastic. Este una din scenele pe care, eu cel puțin, le reții cu precădere din *Nostalghia* lui Tarkovski, aproape de final, acea traversare a unei... nici nu mai țin minte exact ce era, un fel de bazin secat, undeva lângă o mănăstire, şi acea imagine, pentru mine, este una din imaginile în care spațiul e absolut sinonim cu durata. Este o scenă gândită cu un minimalism absolut, dar folosirea pe care o dă acestui spațiu ține puțin de ceea ce spuneați: adică de voluptate; scena, evident, era gândită pentru acel spațiu...

LUCIAN PINTILIE: La el nu există; ştiți unde există voluptate? La Sokurov, care este un post-parnasian.

LEO ŞERBAN: Care este un epigon. Da. Dar acuma vă propuneam să ne imaginăm un caz atroce: cum ar fi arătat, dacă i-ar fi venit în minte

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

această idee, cum ar fi arătat exact aceeaşi scenă făcută de Tarkovski şi care, mărturisesc că mie îmi rămâne tocmai pentru că este atât de puternică, fiind foarte minimalistă, cum ar fi arătat filmată de un Oliver Stone. Cred, în primul rând, că la Oliver Stone nu există spațiu. Nu ca o ipoteză absurdă, evident; dar vreau să spun că acel spațiu rămâne pentru că a fost gândit în acel fel, şi pentru că este minimalist şi pentru că, sigur, pe acest minimalism s-a aşezat patetismul tipic tarkovskian pe care unii îl detestăm şi aşa mai departe; dar nu asta este important, este important că acel spațiu a fost investit cu o putere de fascinație extraordinară, pentru că a fost gândit, a fost proiectat în acel mod de Tarkovski. Şi-acuma i-aş da totuşi cuvântul lui Răzvan Rădulescu, nu să vorbească în continuare despre Tarkovski, dar să vorbească despre ceea ce spuneați mai devreme, această interioritate a scriitorului... Cum gândeşte Răzvan Rădulescu, cum gândeşte Cristi Puiu spațiul. Şi poate pornind, evident, de la ceea ce cunoaştem cu toții, şi anume *Marfa şi banii*.

RĂZVAN RĂDULESCU: Nu, chiar n-am să vorbesc despre *Marfa şi banii* deloc, pentru că ar trebui să mă gândesc într-un timp foarte scurt la ce să spun; aşa, eu am stat aicea, am tăcut şi m-am mai gândit. Eu înclin să-i dau cu totul dreptate domnului Pintilie. E adevărat; pentru mine, de exemplu, care scriu, este limpede: totul este de creat. Ca autor, automat îți pierzi inocența: nu poți să te apuci şi să scrii cu multă veselie înainte, şi ce iese, iese. Am început să mă gândesc: de fapt, cum scriu? Cum reuşesc, de exemplu, să fac ca în mintea unui cititor un spațiu să arate coerent. Şi-am constat că totul se reduce la un calcul binar, dacă doriți, la care ulterior se adaugă ceva, hai să spunem, noroc şi o mare dragoste de subiect. În fapt, nu trebuie să arăți un spațiu întreg, trebuie să arăți ceva... să luminezi câteva unghiuri şi asta este suficient, duc la faptul că, în mintea unui receptor, spațiul complet al unui apartament – pentru că vorbea de apartament domnul Pintilie – se recompune. Se recompune fără să pună aparent probleme; aici nu este vorba despre un spațiu care vrea să spună mai mult decât este. Cum spunea domnul Caranfil, nu e vorba despre un spațiu care trebuie să semnaleze închisoarea; este vorba despre un spațiu pe care trebuie să-l asumi în mod convențional ca punct de desfăşurare a acțiunii; şi, din punctul acesta de vedere, mințile noastre cred că sunt extrem de antrenate la a-şi compune imediat o realitate confortabilă din trei detalii. Dacă doreşti invers, să contrariezi această realitate, este suficient să pui anumite detalii contrariante; am constatat cu această ocazie că, evident, spațiul în care se mişcă personajele este generat de personaje şi de lucrul pe care doreşti să-l spui în legătură cu ele, că oamenii se ataşează de obiecte, că ele le reprezintă trecutul,

opțiunile, educația, lucruri banale, le reprezintă obsesiile. Dacă este de ținut seama de ceva, pentru mine, de exemplu, este de ținut seama de intensitatea vocii. De exemplu, oamenii, modificându-şi, hai să zicem, locul în care stau, habitatul, pot avea în viața reală, în viața noastră şi nu-n ficțiune, obsesii extrem de declarate, opțiuni extrem de declarate pe care eu m-aş feri, de exemplu, să le bag într-un scenariu, pentru că mi se pare că în cadrul acela strâns toate tind să se umfle peste orice închipuire. Este vorba, de fapt, despre o lume pe care tu asumi că o dai ca şi „reală", ca şi coerentă, care se petrece într-un spațiu de o oră şi jumătate, extrem de concentrată, şi orice lucru de felul acesta riscă să-ți dea peste cap ansamblul. De exemplu, domnul Pintilie are podeaua de acasă vopsită în roşu. Pe un personaj dintr-un film, la mine, de exemplu, m-aş feri extrem de tare să-l pun să-şi vopsească podeaua-n roşu, pentru că cred că l-aş îngropa, cred că lumea care ar vedea lucrul ăsta s-ar gândi imediat că acel personaj, repet, într-un film, are o problemă gravă. În realitate, într-o lume normală, opțiunile, după cum vedeți, sunt mult mai laxe.

LUCIAN PINTILIE: Realitatea e ce spune Liviu de biografie. Pentru că ăla e un spațiu teatral la mine, şi care pleacă de la un decor de teatru care m-a urmărit toată viața: cel din „Livada cu vişini". Deci e legat de biografie.

RĂZVAN RĂDULESCU: Dacă izolăm din biografia dumneavoastră acest eveniment, atunci dumneavoastră ca şi personaj, din punctul meu de vedere, ați fi îndreptățit să vă vopsiți în roşu camera. Dacă am izola din biografia dumneavoastră această obsesie.

LUCIAN PINTILIE: Adică izolat de biografia mea...

RĂZVAN RĂDULESCU: Dacă aş izola din biografia dumneavoastră această obsesie, mi s-ar părea legitim ca personajul Lucian Pintilie să-şi vopsească podeaua în roşu; dacă filmul despre dumneavoastră ar fi despre, habar n-am, nu ştiu, afecțiunea către pisici, atunci nu mi s-ar părea legitim; ar fi un lucru destul de bizar; nu i-aş găsi consecvențele.

LUCIAN PINTILIE: N-aş fi *eu* personajul dacă ar fi vorba de afecțiunea față de pisici.

RĂZVAN RĂDULESCU: Inițial mi-a pus probleme, de fapt, tema discuției, şi nici nu speram să se ajungă vreodată la o discuție coerentă despre ce înseamnă spațiul cinematografic, pentru că mi se pare vag. Am înțeles de fapt în ce fel spațiul poate să fie vag pentru noi. Dar, de fapt, pentru mine termenul de „cinematografic" este vag şi separat de discuția noastră; vă cer, într-un anume sens, ajutorul. Pentru că dacă eu, de exemplu, aş spune unui arhitect: „ai avut o opțiune arhitecturală", bănuiesc că ați sări în sus, pentru că n-ați înțelege. Dacă eu v-aş nota o opțiune şi aş spune: „a, ce opțiune arhitecturală", dumneavoastră, de fapt, n-ați şti

Scanned with OKEN Scanner

despre ce vorbesc eu şi s-ar putea să socotiți că sunt complet greşit; în acelaşi fel eu nu înțeleg, şi Cristi Puiu a avut parte de acelaşi tip de obiecții. Ni s-a spus: „a, uite, ar trebui să fie mai cinematografic, ar trebui, sau nu e suficient de cinematografic"; e un lucru pe care nu îl înțeleg. Poate mă lămuriți aici ce înseamnă „o pictură picturală", „un text literar", „un film cinematografic" şi „o casă arhitecturală".

NAE CARANFIL: Eu cred că un film care-ți place este cinematografic. Şi cred că o carte care-ți place este literară.

LUCIAN PINTILIE: Şi cu *Idiotul* ce faci? Dacă nu se realizează o capodoperă cu *Idiotul* ce faci? Ea nu există şi cinematografic şi literar?

NAE CARANFIL: Ba evident. Nu, vreau să spun un singur lucru: filmul, dacă mie-mi place, este automat şi cinematografic...

LUCIAN PINTILIE: Stai puțin. Şi dacă vezi un film prost după *Idiotul*, înseamnă că nu e operă cinematografică?

LEO ŞERBAN: Nu, à propos de întrebarea lui: ce este cinematografic şi ce nu-i cinematografic pe ecran; scările din Odessa, de pildă, *sunt* cinematografice pentru că le vedem astăzi ca atare în faimoasa scenă din *Crucişătorul* lui Eistenstein...

LUCIAN PINTILIE: Există mii de puncte de vedere. Păi de-aia într-o țară bogată trăim într-un sistem de selecție al spectatorului. Şi se ajunge să se proiecteze un film pentru o constantă de 5 spectatori pe zi la un cinematograf de cartier. Povestea asta cu: e literar, cinematografic, sau cinematografic, aicea poate să devină cursa cea mai teribilă, Nae; cea mai teribilă. Adică poți să descoperi caracterul cinematografic tocmai în caracterul ei excesiv literar, şi care în mod normal plictiseşte pe oameni şi-i îndepărtează de la ceea ce ei prin intermediul televiziunii, în cea mai mare măsură, se duc să caute.

RĂZVAN RĂDULESCU: Exact asta spun şi eu; pentru un om care nu suportă Rohmer, probabil că întotdeauna Rohmer va fi un cineast necinematografic, iar pentru un om care îl adoră pe Rohmer acesta va fi cinema. Deci cinematografic este prin excelență filmul care mie îmi place.

DORIN ŞTEFAN: Aşa cum nu orice casă este arhitectură.

NAE CARANFIL: Şi nu orice cadru trebuie să fie capodoperă. Sigur.

DORIN ŞTEFAN: E o diferență foarte mare între spațiu şi spațiul arhitectural. Un spațiu... cum domnului Ciulei nu i-a plăcut acest spațiu, acest spațiu nu are valori arhitecturale. Aşa cum eu, pentru mine un film ratat este o filmare, nu este cinematograf. Nu este cinema. Aşa cum o carte poate să fie maculatură şi nu este carte, nu este literatură.

Din public: Da, dar un film ratat cum se cheamă? Un film ratat tot cinema se cheamă?

Scanned with OKEN Scanner

LUCIAN PINTILIE: Dar cred că se poate tenta o mică analiză de raport între interioritatea scrisului şi expresia spaţiului, iar asta se poate face plecând numai de la capodopere. Şi restul e nesemnificativ, cum e nesemnificativ Oliver Stone.

LIVIU CIULEI: Pintilie a ridicat problema că totul pleacă de la scriere.

LUCIAN PINTILIE: Numai o secundă te întrerup. Cine descrie? Ei doi, Puiu şi Răzvan Rădulescu, au scris un scenariu. Şi eu îl iau. Şi eu fac scenariile singur. Nu am intenţia să modific acest scenariu. Pentru că mi se pare că toate lucrurile sunt rânduite, distribuţia, de exemplu, a obiectelor care se descoperă, trecerea dintr-o cameră într-alta... Eu nu vreau să fac absolut nimic altceva decât să execut. E o dovadă de măreţie la mine să fac o asemenea mărturisire. Eu vreau să fiu riguros în treaba asta. Cine e autorul aici? Iisus e unul singur şi aşa trebuie să fie şi regizorul; adică eu să preiau scenariul lor şi să-l contopesc cu modestie în mine. E greu de înghiţit asta, sunt primele hălci foarte greu de înghiţit, dar aşa vreau să fac. Deci care era autorul? Chiar când sunt mai mulţi; dar în primul rând nu înţeleg cum scriu ei doi. La Ilf şi Petrov pot să înţeleg, că eşti într-un registru comic, dar aici e pe un real absolut, pe o lipsă chiar de expresie a imaginii, pe o banalitate analizată. Şi nu ştiu cum lucrează, pentru că ei sunt foarte diferiţi unul de altul. Deci iată doi autori. Apare un al treilea. Există un singur autor: acela în care se topesc toţi.

RĂZVAN RĂDULESCU: Dar propriul dumneavoastră scenariu vi-l luaţi tot cu modestie?

LUCIAN PINTILIE: Propriul meu scenariu e cu mult mai vag. Eu am nişte preocupări legate de spaţii care mă cheamă spre locuri juste sau spre locuri injuste. Aici nu fac bine, şi întâmplarea este extraordinară că am două apartamente care se pun laolaltă. E un exerciţiu pentru mine, extraordinar nu atât de modestie, cât stilistic e interesant. Chestia aceea cu modestia v-am spus-o aşa, ca să fac mişto de mine. Dar partea stilistică e extrem de interesantă. Cum se poate, dom'le, să ţi se pară că ai găsit într-o altă partitură nişte chestii care te exprimă pe tine? Păi, aşa mi se pare mie şi de ce să nu fac aşa dacă aşa mi se pare? Am frământat şi eu vreo patru-cinci zile chestiunea asta. Iartă-mă, Liviu.

LIVIU CIULEI: Nu s-au decantat gândurile câtuşi de puţin. Dar aţi vorbit despre dramaturgie, am ridicat eu subiectul ăsta, spaţiul este determinat de dramaturgie sau spaţiul extinde dramaturgia, sau o limitează. Dramaturgia este totuşi o formă de artă în desfăşurare, deci în timp. Aicea se pune problema între relaţia, poate – şi e o relaţie interesantă, care n-a fost analizată până acuma – între spaţiu şi timp. De pildă, spaţiile în filmele lui Fellini sunt minunate, sunt specifice şi totuşi n-au importanţă; are

Scanned with OKEN Scanner

importanță timpul. Şi spațiul lui, de obicei, nu este o clădire... spațiul lui este Italia. Filmele lui Fellini ne vorbesc formidabil de modalitatea de viață, de gândire, a anilor, să zicem, '50–'60, până la '70 probabil. Deci devin documente de timp; timp şi spațiu. Aici cred că este o relație care ar putea fi analizată mai bine decât o fac eu. Un film bun, pentru mine, este un film care conține calități gnoseologice. Nu de document, de cunoaştere. Mă ajută să cunosc. Un film bun mă ajută să cunosc interiorul sau exteriorul unui personaj, mă ajută să cunosc interiorul sau exteriorul unei societăți, al unei perioade, al unei determinări istorice. Numai acela este un film bun. Cinematografic sau necinematografic, mi-este absolut indiferent. De pildă, filmele lui Sokurov, că ai pomenit de ele; eu am văzut unul singur care m-a impresionat extraordinar, *Mama şi fiul*; este anticinematografic şi e o capodoperă totală. Absolută. Are 11 replici, mi se pare, durează un ceas şi ceva, nu ştiu. Natura e transformată de el şi natura parcă are tot o funcție de timp; spațiul are tot o funcție de timp: timpul în care moare un personaj. Deci iată relația: timp–spațiu–dramaturgie.

LEO ŞERBAN: Dacă e să facem această distincție între spații cinematografice, spațiul fellinian, spuneam că mie mi se pare o cale de acces în mintea lui Fellini absolut fascinantă, însă mai puțin mă interesează ca document chiar gnoseologic, cum spuneați, pe câtă vreme în filmele lui Antonioni, tocmai pentru că sunt mai seci, mai descărnate, am acces la o anumită realitate a Italiei anilor '50–'60, de n-ar fi decât scena aceea din *Eclipsa* în care Bursa se opreşte un minut, mi se pare, şi toată lumea încremeneşte pentru că, parcă, murise un broker. Asta ar fi distincția pe care aş face-o, pentru că într-adevăr este interesant Fellini, dacă l-ați adus în discuție. Însă durata la Fellini mărturisesc că mi se pare mai puțin evidentă, şi-n orice caz mai puțin importantă, din punctul meu de vedere, iarăşi subiectiv, decât la Antonioni.

LUCIAN PINTILIE: Cât document ne aduc unul sau altul; asta reprezintă superioritatea lui Antonioni față de Fellini? Mă interesează diferența uriaşă a interiorităților lor. Cum este la punctul zero, şi cum începe unul dintre ei şi-ți scrie o poveste, şi cum scrie altul o poveste. Şi-aici e miracolul dumnezeiesc pe pământ. Adică cum dăm replici demiurgice. Şi cred că în această perspectivă vreau să îmi gândesc şi ultimii ani. Adică, valoarea unei opere care stă în caracterul demiurgic al replicii, în ambiția asta stupidă, caraghioasă, de obicei, care sfârşeşte-n ridicol, de-aicea pleacă, de la replici. Dăm replici lui Dumnezeu; de ce e replica lui Tolstoi aşa de diferită de replica lui Dostoievski? Şi de ce lucrurile astea se exprimă, din pricina imaginii, atât de puternic în film? Adică cred că ăsta ar fi un punct de pornire a analizei raport spa-

Scanned with OKEN Scanner

țiu–timp–dramaturgie, plecând de la perspectiva asta a autorilor mari, a capodoperelor, chiar a operelor... fie abandonate, fie nerealizate. Filmul ăla medieval al lui Rohmer nu este unul din filmele lui cele mai bune; este un film care rămâne sub dictarea lecției.

STERE GULEA: Ați amintit de scările din *Potiomkin*, de peisajul din *Nostalghia*; ele, în fond, scările alea există, peisajul ăla există şi-n realitate. Dar fără autorii respectivi nu reprezintă nimic; sunt nişte mofturi. Dacă nu era privirea, cu afectul pe care-l aduc întreaga poveste şi personajele, ele rămâneau nişte locuri. Deci despre asta este vorba. Vorbim despre spațiu, despre problema spațiului şi despre ce înseamnă aceste decoruri, că noi aşa vorbim, ele nu devin ceva care să vorbească, să emoționeze.

LUCIAN PINTILIE: Stere, nu există o realitate pe care noi o surprindem prin montajul nostru acut; există, cred, scriere în stare de gestație, şi peisajul care aşteaptă. Care poate să fie nemişcat, ales şi introdus în montajul tău, sau poate să fie transformat; adică între natura unui peisagiu care aşteaptă integrarea în montaj şi a unuia care trebuie preparat nu-i nici un fel de deosebire din punctul de vedere al interiorității scriitorului.

STERE GULEA: Da, până la urmă asta am şi vrut să spun, dar nu mă laşi...

Scanned with OKEN Scanner

LUCIAN PINTILIE: Păi dac-am spus-o eu, ce s-o mai spui şi tu?

STERE GULEA: Deci până la urmă şi acel peisaj care există, atâta timp cât autorul – că spuneai că-l aşteaptă – autorul nu se duce şi nu şi-l face al lui, nu-l integrează, n-are nici o valoare...

LIVIU CIULEI: Cinematografică.

STERE GULEA: Cinematografică. De exemplu, vreau să vă spun o întâmplare. Terminasem filmările la *Morometii* şi îmi rămăsese finalul. Şi mult timp am căutat un loc; şi m-am dus prin mai multe locuri, şi la un moment dat cineva cu care căutam, tot uitându-se la mine şi la operator, la un moment dat mi-a spus: „iartă-mă, tu ştii ce cauţi?" Întrebarea a fost cât se poate de justă; într-adevăr, încă nu ştiam ce caut; şi m-am dus nu ştiu până unde, prin diverse locuri, şi până la urmă – povestea s-a-ntâmplat undeva aici, în pădurea de la Snagov – pentru că mă decisesem, ştiam clar ce vreau şi până la urmă important a fost să am eu definit acel loc; valorizarea nu se putea produce decât în momentul în care eu ştiam clar ce vreau să spun. Aşa şi cu decorurile, şi cu peisajele...

LUCIAN PINTILIE: Da, absolut de acord. Dar tu ştiai că nu ştii. Asta este un imens atu.

STERE GULEA: În momentul în care mi-a spus cel de lângă mine lucrul ăsta. Numai în momentul ăla am devenit pe deplin conştient că omul m-a pus în faţa unei întrebări fundamentale.

DORIN ŞTEFAN: În completarea dumneavoastră vreau să spun, poate ştiţi, că Peter Greenaway este un regizor în acelaşi timp cu pregătire plastică, a făcut mai întâi studii de artă la Viena. El a avut un program pentru Geneva (se cheamă „100 de imagini", sau cam aşa ceva), în care a căutat unghiul de vedere din punctul lui de observaţie şi l-a transformat într-un cadru fix, în aşa fel încât e ca un fel de revelaţie pe care ţi-o produce prin intermediul lui. Sunt două-trei scări, urci şi găseşti acolo un vizor şi un mic peisaj care de fapt este acelaşi pentru toată lumea, este selectat sau transformat din miile de posibilităţi.

LEO ŞERBAN: Mai există un film al lui Greenaway care se cheamă chiar *Burta arhitectului*, un film foarte teoretizant, care nu funcţionează ca film, dar funcţionează ca posibilă pistă de discuţie despre relaţia între arhitectură şi film. Domnule Beldiman, v-am adus mingea la fileu.

ALEXANDRU BELDIMAN: Vreau să spun că în ultima parte discuţia mi s-a părut realmente interesantă; până atunci... pur şi simplu nu găseam reperele, acuma reperele mi-au fost clar oferite de nişte oameni extraordinari care sunt regizorii aici prezentaţi şi care m-au făcut într-un fel să-mi dau foarte bine seama că sunt totalmente excentric în acest spaţiu. Adică punctul meu de interes, chiar dacă sunt amator de film, este altul;

Scanned with OKEN Scanner

mă rog, aşa sunt, şi ca să vă explic mai bine am să spun două lucruri: cu referire la ce a spus Leo Şerban mai devreme despre filmul lui Nouvel, nu ştiu ce film. Nouvel, ştiţi cu toţii, e un important arhitect francez. Am văzut unul sau două filme, mi s-au părut extrem de interesante, deci lectura mea ca arhitect este evident diferită decât a unui om de film, categoric asta, deci pe mine mă interesează altceva în această prezentare a operei unui arhitect; nu discut, Dorin are dreptate, un film despre arhitectură prezintă o anumită faţetă a arhitecturii şi cu atât mai mult când ea e prezentată de autorul ei, evident ea este tezistă. Asta nu înseamnă că pe mine nu mă interesează foarte mult.

NAE CARANFIL: *À propos* de această mică polemică în jurul lui Fellini, care a apărut la un moment dat. Sunt tentat să fiu foarte de acord cu domnul Ciulei şi să spun: Italia este spaţiul lui Fellini; mai mult decât atât, cred că este personajul filmelor lui, al întregii lui filmografii. Că el iubeşte Italia atât de tare şi prin ochii lui Italia devine un delir, cum spune domnul Pintilie, este perfect adevărat. Antonioni, care n-a avut probleme cu Italia, care a avut probleme cu, să zicem, interiorul uman, universal etc., nici n-a trebuit să stea-n Italia; a făcut filme şi-n altă parte şi-ntr-adevăr Italia poate fi înlocuită ca fundal şi... sau ca decor din oricare din filmele lui.

Peter Greenaway, care porneşte de la ideea delirului, el vrea delir înainte de orice, iarăşi este un cineast neancorat, dar la Fellini realmente cred că, dacă există delir, el se naşte din această iubire pentru o Italie universală, pentru o Italie în toate epocile ei istorice sau culturale, ceea ce la alţi cineaşti italieni nu există în asemenea măsură. De Sica probabil că iubeşte şi el Italia sau îl interesează Italia, dar îl interesează Italia pe care o trăieşte el în momentul respectiv, de aceea este atât de, cum să spun, mai puţin poetic şi... să zicem, şi mai ancorat în ceea ce povesteşte.

LUCIAN PINTILIE: Şi *La notte* e document dintre cele mai reci, mai clinice care s-au produs despre Italia.

NAE CARANFIL: Dar de ce neapărat despre Italia; este despre epoca anilor '60.

LEO ŞERBAN: *La notte* este un fel de *La dolce vita* făcut de Antonioni, eu aşa văd.

NAE CARANFIL: Da, dar eu nu văd Italia neapărat în *La notte*, pe când la Fellini văd Italia.

LUCIAN PINTILIE: O vezi tu personal ca reprezentativă pentru Italia, şi tu eşti pentru Italia lui Fellini. Nu eşti pentru Italia lui De Sica, adică aia îţi comunică mult mai puţin.

Scanned with OKEN Scanner

STERE GULEA: Fellini n-a vrut să facă film în altă parte şi a şi spus.

NAE CARANFIL: Ştiu. Eu am senzaţia că Fellini de aceea nu are, nici nu are personaje în multe din filmele sale, pentru că personajul lui este unul singur şi este acela ... E un alt mod de a vedea.

LEO ŞERBAN: Următoarea întrebare era: sigur că identifici Italia în cele mai multe filme, dar, este acea Italie a lui Fellini cea mai bună trambulină spre Italia?

STERE GULEA: Ca document poate nu.

NAE CARANFIL: Nu mă interesează asta. Este un personaj fabulos. Adică este un personaj fabulos care se numeşte Italia şi care este un spaţiu. Nu mă interesează documentar. Poate să aibă steagul Ungariei pe spate acest personaj, dar tot Italia se cheamă că e; e Italia lui Fellini, nu mă interesează Italia pe care eu n-am cunoscut-o.

LIVIU CIULEI: Da, dar Fellini este esenţial. Adică el a descoperit esenţa Italiei şi aia ne-o transmite. Nu detalii. Poate în Visconti vedem detalii, sau în De Sica.

STERE GULEA: Antonioni sau Rossellini ţin mai mult de „document".

LIVIU CIULEI: La ei vedem detalii mai precise; mai precise. Dar n-au cuprinderea lui Fellini.

DORIN ŞTEFAN: Aş vrea să completez pe undeva, pentru că acuma, gândindu-mă la ce spuneaţi dumneavoastră, mi se pare că cinematograful ca plan secund poate să fie mai mult decât alte lucruri, o hermeneutică a spaţiului. De ce? Pentru că arhitectura nu poate să creeze acea hermeneutică; nu ai cum să-i arăţi traducerea. Acuma, legând-o cu Greenaway, probabil că de fapt un regizor are acest rol de hermeneut pentru că el îţi alege din acel infinit de spaţii punctul de privire pe care contează, şi contează pe feed-back-ul sentimental.

CEZAR PAUL-BĂDESCU: Problema e că, de fapt, Fellini este cel mai prost exemplu pentru discuţia despre spaţiu. Sau despre Italia reală. Nu e esenţă de Italia, ci e esenţă de Fellini acolo; de exemplu, chiar fapte care ar putea fi identificate ca reale; să zicem, în *Amarcord,* la un moment dat, în oraşul lui natal, ninge peste măsură şi se face zăpada de 2 metri. Chiar nu mai interesează că acel lucru s-a întâmplat în realitate; scena respectivă îl defineşte pe Fellini mai mult decât defineşte istoria Italiei sau istoria orăşelului respectiv.

CRISTI PUIU: Am impresia că ne învârtim în jurul unui punct şi nu atacăm. Deja discuţia a plecat din capul locului de la filmul de ficţiune, şi nu se vorbeşte despre documentar; vorbim acuma despre Fellini care are sau nu are, mă rog, filmele lui au sau nu au această componentă... există interes la Fellini pentru document, pentru documentar şi cred că, exact cum ai spus la început, ar trebui să vedem cum stau lucrurile în ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

priveşte autorul unui film de ficţiune; în ce măsură inventează spatiul, îl re-creează împreună cu arhitectul, cum e cazul în *Procesul* lui Orson Welles unde spaţiul ăla este cu totul inventat, şi în ce măsură alege să filmeze în locaţie, într-un decor natural, în oraş, într-un apartament deja existent sau, ştiu eu, pe câmp. De fiecare dată când se vorbeşte de filmul documentar, se vorbeşte despre ceea ce conţine el, filmul, ce poveste conţine; e foarte greu, sau foarte rar se-ntâmplă ca cineva să discute despre filmul documentar din perspectiva asta a spaţiului, timpului cinematografic, vreau să spun, în cadrul filmului documentar. Cel mai adesea se întâmplă în cazul filmului de ficţiune, dar există o relaţie specială, între autorul de film documentar şi spaţiul sau lumea pe care o restituie pe peliculă. Şi cred că tot aşa la Fellini, la Antonioni şi la Visconti, sunt resturi ale lumii din care făceau parte; şi mi se pare bizar chiar că Fellini nu este un cineast atât de atras de spaţiu, nu? Cum este Sokurov, de exemplu.

LEO ŞERBAN: Dar totuşi, dacă putem admite că spaţiul are un rol mai puţin important la Fellini, este precum găurile din caşcaval. Una din găurile astea este scena pe care o aminteam la început din *La dolce vita,* cu Anita Ekberg în Fontana di Trevi şi gaura aceea face mai mult decât tot caşcavalul; cel puţin pentru mine, ca cinefil. Şi, à propos de ideea aceasta, eu am un exemplu recent. Zapând, am picat iarăşi pe „Arte" şi spuneam că cele două documentare pe care le văzusem: unul despre Nouvel, celălalt despre Picasso, mi s-au părut total neinteresante, decât ca ghid, mă rog, un ghid destul de limitat în spaţiul lui Nouvel şi al lui Picasso, în schimb mi s-a-ntâmplat să văd doar finalul unui documentar, chiar aseară, spuneam, tot pe „Arte". Era o poveste care nu avea nici un fel de pretenţie de artistic, cultural poate, dar, în orice caz, nimic „înalt". Era povestea unei bătrâne portugheze, a unei bătrâne ţărănci portugheze care-şi vânduse pământul şi era obligată să-şi ia tot calabalâcul şi să plece în altă parte, lăsând terenul viitorilor proprietari. Şi există acolo, exact spre final, cred că penultimul cadru este această imagine a bătrânei cocoşate, cu o pălărie de paie legată cu o broboadă neagră, care se duce în grădină şi îşi ia de acolo un ghiveci foarte mare cu o plantă. O ia, se opinteşte şi o duce până la camionul care o aştepta. Pentru mine ăla este un moment cinematografic. Absolut presărat aşa prin tot felul de bălării documentare, acel moment este cinematografic şi, ca să spun cum a spus Nae mai înainte, este cinematografic pentru că pe mine mă emoţionează. Era un spaţiu care mie mi s-a părut că poate fi decupat şi pus în oricare film.

LUCIAN PINTILIE: Dacă emoţia e criteriul...

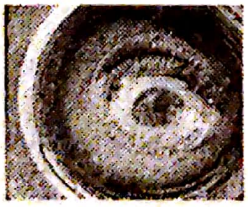
LEO ŞERBAN: Nu; spuneam că pentru mine acela este un moment care poate fi decupat; pentru mine, nu spun că are valoare de adevăr. Eu n-am vrut să am ultimul cuvânt sau să vă încui, dar...

Scanned with OKEN Scanner

LUCIAN PINTILIE: Nici eu nu vreau, dar ai să vorbeşti dumneata după mine. Cred că dilema de la care începe toată problema asta a spațiului şi a timpului este camera pusă în fața unui spectacol; şi-n clipa aceea dilema, dacă e dusă chiar până la capăt şi dacă nu intervine decizia care într-un fel face o alegere în dilema asta, cred că decizia este de ordinul sinuciderii; adică ce obiectiv alegi? Sau când începe o mişcare a camerei? Sintagma aia celebră şi răsuflată este colosal de adevărată: că travelingul e o problemă morală. Când schimbi obiectivul? Care este obiectivul care te emoționează? Că aici intervine şi emoția. Când pleacă travelingul? Toate astea sunt probleme care îi diferențiază pe autori. Pe mine personal mă interesează numai marii autori, şi pentru mine un film este spectacolul deciziilor lor. Când a pornit travellingul? De ce a plecat în clipa asta travellingul? Asta e tot ce vreau să spun.

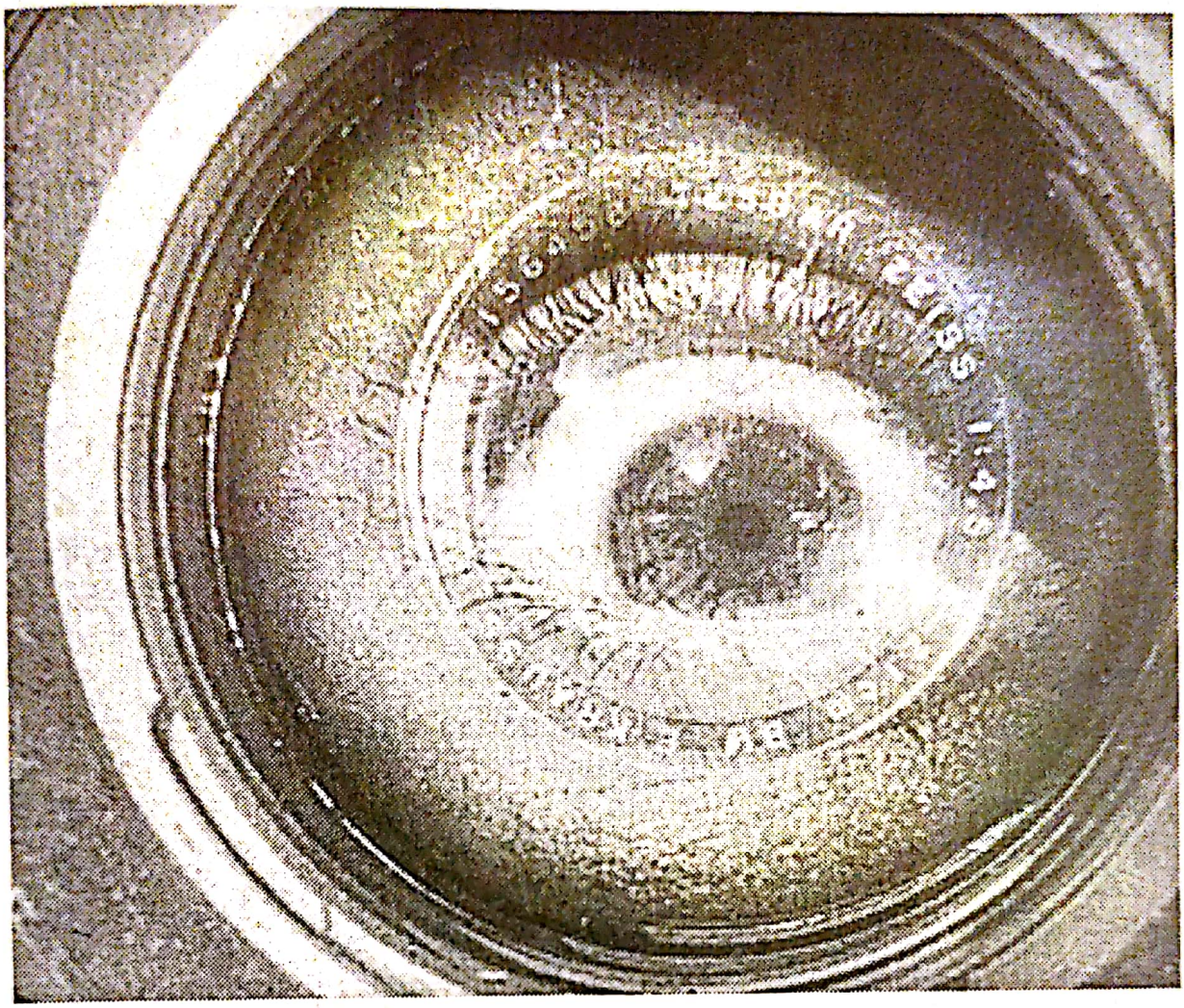
LEO ŞERBAN: Mă bucur că până la urmă am căzut de acord că... nu am căzut de acord şi că ceea ce părea la început totuşi o discuție destul de scrâşnită şi împotmolită a dus măcar la o discuție; evident că nu mă aşteptam să ajungem la concluzii, nu, parcă Flaubert spunea: „La bêtise c'est de conclure" – Deci nu voiam să ajungem la concluzii, voiam numai să creăm un spațiu în care să putem discuta cât mai liber, cât mai intuitiv chiar, despre acest teritoriu care mie mi se pare fascinant, al relației între cinema – arhitectură – artele vizuale – literatură şi aşa mai departe.

LUCIAN PINTILIE: Dar căderea noastră în gol, reală, continuă. Şi am ales ralenti-ul pentru chestia asta. Ca să nu fiu în dilemă. Aşa cădem.



Imagine din filmul *Omul cu aparatul de filmat (Celovek s kinoapparatom)*, 1929
Regia: Dziga Vertov. Imaginea: Mihail Kaufman

Scanned with OKEN Scanner



LECȚII DE COMPOZIȚIE

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

S. M. EISENSTEIN

Cea de-a patra dimensiune

Cu un an în urmă, pe 19 august 1928, când nu făcusem încă montajul la filmul meu *Linia generală*, despre turneul teatrului japonez, scriam în revista *Jîzni I Iskustvo*: „Teatrul Kabuki consideră fiecare dintre elementele sale drept unități de teatru în sine, şi nu entități prin care nu s-ar putea aprecia efectul diferitelor categorii de acțiuni asupra diferitelor simțuri. Adresându-se acestora, teatrul Kabuki prevede efectul fiecărui «plan» în parte asupra tuturor stimulilor, fără a ține seama de modul cum se va realiza acest lucru."

Această trăsătură specifică a teatrului Kabuki s-a dovedit profetică: eu însumi am folosit-o ca tehnică pentru montajul *Liniei generale*.

De regulă, montajul se bazează pe dominantă, adică pe combinarea planurilor potrivit indicelui lor dominant: montajul dominat de tempo, de linia directoare a fiecărei imagini, de durata planurilor. Să zicem că este un tip de montaj dictat de ceea ce se află în prim-plan.

Semnele dominante a două planuri racordate determină un anumit raport conflictual, care la rândul lui produce un anumit efect expresiv (mă refer aici la *efectul de montaj pur*).

Aici se regăsesc toate nivelurile de intensitate, de la montajul-juxtapunere, montajul-şoc al opoziției totale dintre dominante (construcție puternic contrastată), până la contopirea, „modularea" aproape imperceptibilă a unui plan cu următorul (aşadar toate cazurile posibile de „şoc", inclusiv cel al absenței acestuia!).

SERGHEI MIHAILOVICI EISENSTEIN *a fost regizor, scenarist şi teoretician al filmului. Cariera lui în domeniu a debutat după revoluția din 1917, şi s-a remarcat printr-un proletcultism elevat. Filmele lui, inovatoare tehnic, conțin şi evidente pigmente ideologice şi propagandiste. Cele mai celebre sunt* Linia generală *şi* Crucişătorul Potemkin.

Cât despre dominanta însăşi, ea nu poate fi nicidecum considerată drept un element independent, absolut şi imuabil. Ea poate fi mai mult sau mai puţin determinată de unul dintre mijloacele tehnice folosite pentru construirea unui plan, dar niciodată în mod necesar.

Specificitatea dominantei este variabilă şi fundamental relativă. Or, punerea în evidenţă a acestei specificităţi depinde de însăşi combinarea planurilor, care, la rândul ei, depinde de dominanta fiecărui plan.

Un cerc vicios? O ecuaţie cu două necunoscute?

Un câine care se învârte în jurul cozii?

Nu! O simplă regulă, bine stabilită! Chiar aşa! Chiar şi dacă avem o secvenţă din două planuri:

un bătrân cu părul alb,
o bătrână cu părul alb,
un cal alb,
un acoperiş cu zăpadă,

suntem încă departe de a putea anticipa ce anume va fi mai important: albul sau bătrâneţea.

Iar seria aceasta de planuri s-ar mai putea prelungi până la apariţia unui plan-„revelator" care va orienta imediat ansamblul într-un sens sau altul.

De aceea se recomandă ca planul revelator să fie plasat cât mai aproape posibil de început (asta în cadrul unei construcţii „clasice"), uneori fiind necesar să se recurgă şi la un subtitlu.

Aceste consideraţii exclud cu desăvârşire problema, imposibil de susţinut dialectic, a semnificaţiei intrinseci a imaginii în sine.

Imaginea nu este şi nu va fi niciodată o simplă şi rigidă literă din alfabet, ea trebuie să rămână o ideogramă bogată în semnificaţii, reprezentarea a ceva alcătuit din elemente extrase din realitate.

Lectura ei nu este posibilă decât prin juxtapunere, exact ca în cazul ideogramei, care nu îşi dobândeşte semnificaţia, sensul şi chiar pronunţia (uneori diferite sau contradictorii) decât prin intermediul unui ghid paralel de lectură sau al unui mic accent – semn revelator – adăugat.

Spre deosebire de montajul clasic, urmând anumite dominante specifice, *Linia generală* este un film montat după cu totul alte principii.

Am înlocuit „aristocraţia" dominantelor individualiste cu tehnica egalităţii „democratice" a tuturor stimulilor, considerându-i un întreg.

De fapt, dominanta, abstracţie făcând de relativitatea ei, deşi este stimulul major al unui plan, nu pare a fi şi singurul. De pildă, sex-appealul unei vedete americane este însoţit de numeroşi alţi factori excitanţi: materiali, ţinând de calitatea rochiei; de luminozitate, ţinând de modul cum actriţa apare sub lumina reflectoarelor; rasiali şi naţionali, pozitivi

Scanned with OKEN Scanner

pentru spectatorii americani („este o americancă tipică, de la noi!"), sau negativi, pentru un public de culoare sau chinez („este soția unui colonialist exploatator!"), de clasă socială etc.

Pe scurt, trebuie spus că stimulul principal (să-l numim sexual, în acest caz) este întotdeauna însoțit de un ansamblu de stimuli secundari.

La fel se întâmplă și în acustică, în special în cazul muzicii instrumentale.

Acolo, odată cu sunetul tonalității dominante fundamentale, se produce o serie de sunete secundare derivate, „supratonalități" și „subtonalități", armonicele. Frecarea dintre ele, frecarea cu tonalitatea de bază generează în jurul acesteia un halou sonor de vibrații secundare.

Dacă în acustică, aceste vibrații accesorii nu sunt decât elemente „parazite", în muzică, atunci când sunt prevăzute în compoziție, se numără printre mijloacele cele mai remarcabile ale compozitorilor avangardiști din secolul nostru (Debussy, Scriabin).

La fel se petrec lucrurile și în optică, atunci când avem de a face cu distorsiuni sau deformări: aceste defecte, controlate cu ajutorul unor lentile corespunzătoare, se pot număra printre elementele de compoziție, permițând obținerea unor efecte diferite; se poate trece, de pildă, de la un obiectiv de 28 la unul de 310.

În combinații care ar exploata aceste vibrații secundare (adică nimic altceva decât însuși materialul filmat), am putea obține, exact ca și în muzică, complexul supratonal vizual al planului, armonicele sale vizuale. Pe baza acestei metode am stabilit montajul *Liniei generale*. În acest caz, montajul nu pornește de la o dominantă *anume*, ci de la suma *excitațiilor* provocate de toți stimulii – *complex* de montaj original în *interiorul planului*, decurgând din șocul și din combinarea semnelor particulare proprii. Semne de diferite origini prin însăși „natura lor externă", dar strâns legată într-o unitate inflexibilă prin puterea lor asupra psihicului.

Astfel, dincolo de linia generală a planului, se percepe suma tuturor vibrațiilor ca o unitate complexă a tuturor stimulilor care o alcătuiesc.

Așadar, *senzația specifică a planului* este aceea pe care o produce în ansamblu.

Prin acest procedeu, planul devine echivalentul scenelor izolate din teatrul Kabuki, menționate mai sus. Efectul global final al planului asupra cortexului, indiferent de modul de acțiune al stimulilor, devine în cele din urmă semnul distinctiv al acelui plan.

Astfel, natura acestor sume poate fi confruntată în orice combinații conflictuale, dezvăluind toate noile posibilități de rezolvare a problemelor de montaj.

După cum am văzut, prin însăși originea lor, aceste procedee trebuie însoțite de o extraordinară putere senzorială. Ca și în muzică, aceste lucrări folosesc în mod special armonicele.

Scanned with OKEN Scanner

Nu clasicismul lui Beethoven, ci puterea senzorială a unor Debussy sau Scriabin.

Uitați-vă cu atenție la *Linia generală*, şi veți remarca negreşit în numeroase locuri o putere senzorială ieşită din comun. Aceasta se datorează faptului că avem de-a face cu primul film montat după principiul armonicelor vizuale.

Şi este curios să observăm că acest *procedeu* de montaj poate fi verificat.

Dacă în cinematografia strălucită a viitorului, montajul armonic (supratonal) şi montajul conform dominantei (tonica) vor fi folosite paralel, un procedeu nou, aflat la începuturi, se afirmă întotdeauna prin exagerarea originalității de principiu.

Montajul bazat pe „armonică" a trebuit să urmeze la început o cale radical opusă montajului bazat pe „dominantă". Există însă numeroase situații – de pildă chiar în *Linia generală* – unde se pot identifica „sinteze" ale celor două procedee de montaj. De exemplu, „prosternarea în fața Icoanei" (punctul culminant al procesiunii şi al rugăciunilor pentru sfârşitul secetei), scenă în economia căreia secvența cu lăcusta şi cu secerătoarea a fost montată *vizual* într-un fel de asociere *auditivă* pentru a pune în mod intenționat în relief „asemănarea lor formală".

În privința metodei folosite, construcțiile cele mai revelatoare sunt, desigur, cele lipsite de orice fel de dominantă. Cele unde dominanta apare ca o formulare pur psihologică a obiectului (ceea ce înseamnă acelaşi lucru).

De exemplu: montajul începutului procesiunii se bazează pe creşterea progresivă a căldurii, până la saturație, în fiecare dintre planuri, sau la începutul secvenței cu sovhozul, bazată pe „carnivorism". Date străine cinematografiei fac să corespundă fiziologic, în mod imprevizibil, materiale care, din punct de vedere atât formal, cât şi al utilizării, sunt absolut independente unele de altele.

Există în acest film numeroase racorduri între planuri, care ironizează sau ridiculizează fățiş montajul clasic, bazat pe dominantă. Acest lucru se poate remarca foarte uşor la derularea filmului pe vizionează. Numai aşa vom descoperi racordurile „imposibile", atât de numeroase în acest film, şi în acelaşi timp vom constata extraordinara simplitate a metricii, a „dimensiunilor" sale.

În economia anumitor secvențe, pasaje întregi sunt alcătuite din planuri de lungime egală sau din reluarea unor scurte tăieturi brute. Nuanțarea complexă, ritmic *senzorială* a combinării planurilor se supune

Scanned with OKEN Scanner

aproape exclusiv unui proiect bazat pe rezonanța psiho-fiziologică a fiecărui plan. Şi eu, tot cu ocazia derulării filmului pe vizionează, am descoperit specificul montajului cu totul aparte al *Liniei generale*, atunci când a trebuit să scurtez filmul. În momentul de „extaz creator" resimțit cu ocazia alegerii planurilor, atunci când trebuia să hotărăsc asamblarea lor, în timpul acelui „extaz creator" resimțit pe când „ascultam şi simțeam" respectivele planuri, totul se risipise. Pentru că operațiunea de scurtare nu presupune nici un fel de inspirație, ci numai tehnică şi îndemânare. Aşa se face că, derulând scena „procesiunii" pe vizionează, nu reuşeam să încadrez o combinație de planuri în tiparul nici uneia dintre categoriile clasice (în cadrul cărora te poți ghida după propria experiență). În lipsa mişcării, nu poți să înțelegi după ce fel de semne au fost racordate planurile. E sigur că alegerea s-a bazat pe criterii străine celor obişnuite pentru forma cinematografică. Descoperim astfel o nouă asemănare curioasă între armonicele vizuale şi muzicale.

La fel cum unele nu sunt indicate pe partituri, nici celelalte nu sunt marcate pe planurile imobile. Şi unele, şi altele apar în adevărata lor măreție numai în dinamica *procesului* muzical sau cinematografic.

Ciocnirile dintre armonice, prevăzute, dar nu „indicate" pe partitură, nu se vor manifesta decât în dialectica proiectării filmului sau a execuției simfoniei de către o orchestră.

Este ştiut că armonicele vizuale constituie un element autentic al unei părți autentice a... celei de-a patra dimensiuni, inexprimabil din punct de vedere spațial tridimensional, manifestându-se şi existând numai în cea de-a patra dimensiune – timpul, care se adaugă celor trei dimensiuni.

Cea de-a patra dimensiune?

Einstein? Mistică?

Sau o glumă?

E vremea să nu ne mai temem de această „sperietoare": a patra dimensiune.

Cu un instrument de investigare atât de perfecționat ca cinematograful – dar chiar şi la nivelul său primitiv –, în curând ne vom simți la fel de bine în cea de-a patra dimensiune ca şi în propriii papuci! Şi poate că, într-o bună zi, ne vom pune problema celei de-a cincea dimensiuni!...

Resursele practice imediate ale acestui procedeu sunt uriaşe.

Iată de ce public articolul în această revistă, într-un număr dedicat cinematografului sonor!

În studiul citat la începutul acestui articol, amintind „punctul de joncțiune neprevăzut" – asemănarea dintre teatrul Kabuki şi cinematograful sonor –, am afirmat în legătură cu melodia contrapunctică de

Scanned with OKEN Scanner

combinare a imaginilor vizuale şi auditive: „...pentru a stăpâni bine această tehnică, trebuie să-ţi dezvolţi un nou simţ – capacitatea de a reduce la acelaşi numitor percepţiile vizuale şi auditive".

Dar nu putem reduce la acelaşi numitor percepţiile vizuale şi auditive.

Pentru că ele constituie valori ţinând de dimensiuni diferite, în vreme ce armonica vizuală şi armonica auditivă sunt valori de *aceeaşi natură măsurabilă*, ale aceleiaşi dimensiuni. Deoarece, dacă imaginea este o *percepţie* vizuală, iar sunetul o *percepţie* auditivă, atât armonicele vizuale cât şi cele auditive constituie senzaţii esenţialmente fiziologice.

Astfel că ele sunt de aceeaşi natură, dincolo de categoriile auditive sau vizuale care le călăuzesc spre îndeplinirea scopului.

Pentru o armonică muzicală, „aud" deja nu mai constituie termenul potrivit, nici „văd" pentru o armonică muzicală. Pentru amândouă trebuie folosită una şi aceeaşi formulă: „simt".

Şi teoria, şi metoda armonicei în muzică au fost deja cultivate şi popularizate de compozitori ca Debussy şi Scriabin. Filmul *Linia generală* instaurează conceptul de *armonică vizuală*.

Iar din conflictul contrapunctic dintre *armonicele* vizuale şi auditive se va naşte structura filmului sonor sovietic.

Despre puritatea cinematografică

Pentru a reveni la problema purităţii formei cinematografice, aş putea să contracarez cu uşurinţă obiecţia obişnuită potrivit căreia arta scriiturii expresiei cinematografice este încă prea tânără pentru a fi adunat suficiente modele care să alcătuiască o tradiţie clasică. Unii susţin că eu condamn modelele cinematografice de care dispunem, fără a putea furniza exemple pozitive cu care să-mi susţin atacurile, şi că recurg la analogii literare. Numeroşi, chiar surprinzător de mulţi, fie cineaşti sau nu, sunt cei care consideră cinematograful drept o „semiartă", fiind de părere că nu merită un asemenea aparat de referinţe.

Îmi cer iertare!

Dar aşa stau lucrurile!

Şi totuşi, limbajul nostru cinematografic, deşi lipsit cu desăvârşire de modele clasice, a fost caracterizat de o mare rigoare în privinţa formei şi a retoricii. La un moment dat, cinematograful nostru acorda atâta atenţie

Scanned with OKEN Scanner

fiecărui plan şi relaţiei sale cu ansamblul, încât s-ar fi putut compara cu relaţia dintre un vers cu poemul din care face parte sau cu fiecare linie muzicală din economia unei fugi.

Am putea evoca numeroase exemple din cinematograful nostru mut.

Neavând suficient timp pentru a analiza alte modele, mi se va îngădui să prezint o analiză a unui alt film al meu. O extrag din cantitatea de materiale pe care le-am adunat pentru cartea mea intitulată *Regisura*[1], mai precis din a doua parte, dedicată procedeelor de *mise en cadre*. E vorba despre *Crucişătorul Potemkin*. Pentru a demonstra interdependenţa compoziţiei în plastica fiecărui plan, voi exemplifica printr-o secvenţă luată la întâmplare, şi nu printr-unul dintre momentele cheie ale filmului: cele paisprezece fragmente succesive ale scenei dinaintea împuşcăturilor pe scara din Odessa – scena în care „Domnii Odessaţi" (aşa li se adresaseră marinarii din Odessa) trimit bărci pline cu alimente răsculaţilor de pe crucişător.

Două subiecte[2] într-un montaj paralel foarte net, vor constitui acest mesaj de bun augur:

Bărcile cu pânze îndreptându-se spre crucişător;

Locuitorii Odessei privind şi făcând semne cu mâna.

La sfârşit, aceste două subiecte se confundă. Elementele compoziţiei se bazează esenţialmente pe două planuri: arierplanul şi avanplanul (sau fundalul şi prim-planul). Alternativ, fiecare subiect îl domină pe celălalt şi avansează spre prim-plan, respingându-se unul pe celălalt.

Construcţia compoziţiei se bazează pe:

acţiunea plastică reciprocă din fundal şi din prim-plan (în exteriorul cadrului imaginii)

deplasarea liniilor şi formelor fiecăruia dintre ele de la o imagine la imaginea următoare (la montaj). În acest al doilea element, jocul compoziţiei constă în acţiunea reciprocă a imaginilor. (Analiza nu se ocupă aici decât de elementele strict lineare şi spaţiale; relaţiile ritmice şi temporale vor fi analizate cu altă ocazie.)

Iată cum decurge mişcarea compoziţiei:

I. Bărcile cu pânze în mişcare. Mişcare regulată, constantă, paralelă cu liniile orizontale ale cadrului. Întregul câmp vizual este dedicat subiectului nr. 1. Şi există un joc de mici pânze verticale.

---

1. Lucrare rămasă neterminată (n.tr.).

2. Sunt necesare câteva precizări în privinţa terminologiei folosite în această parte a articolului: dată fiind frecvenţa termenului *plan*, acesta va fi folosit doar în sintagmele arierplan, avanplan, prim plan, gros plan. De aceea, fiecare plan separat de secvenţă va fi desemnat prin cuvântul *imagine* şi, în mod excepţional, prin termenul *cadru*. În privinţa temei, pentru a evidenţia ierarhia elementelor distincte ale compoziţiei, am evitat confuzia dintre *teme*, *subiecte* şi *motive* (nota traducătorului francez).

Scanned with OKEN Scanner

II. Mişcarea bărcilor din subiectul nr. 1 se intensifică (la aceasta va contribui apariţia subiectului nr. 2). Subiectul 2 se înscrie în prim-plan în ritmul sobru al coloanelor verticale statice. Aceste linii verticale anunţă dispunerea plastică a figurilor următoare (în IV, V etc.) Joc reciproc al orizontalelor (traseele de spumă ale bărcilor) şi verticalelor (pânzele şi coloanele). Subiectul bărcilor respins în fundal. În partea de jos a imaginii apare motivul plastic al unui arc.

III. Motivul plastic al arcului va invada întreaga imagine. Jocul acesta este obţinut prin transformarea a ceea ce arată imaginea – de la liniile verticale (coloanele din II) la structura în plin centru (bolta), motivul verticalei se menţine în mişcarea mulţimii – a micilor personaje care se îndepărtează de cameră, îndreptându-se spre fundal. Bărcile sunt relegate în fundal.

IV. Motivul plastic al arcului ocupă în cele din urmă tot prim-planul. Structura bolţii induce o altă soluţie plastică: centrul în care se înscrie grupul spectatorilor (umbrela completează această compoziţie). O transpunere asemănătoare se produce şi în privinţa construcţiei verticale. Micile personaje filmate din spate, care se îndreptau spre fundal, sunt înlocuite de personaje mari, filmate din faţă. Subiectul bărcilor în mişcare stăruie prin felul în care se reflectă în expresia ochilor şi în mişcarea pe orizontală a privirilor.

V. În prim-plan, o variantă obişnuită a compoziţiei: numărul par de personaje este înlocuit de un număr impar. Doi spectatori sunt înlocuiţi de trei. Această „regulă de aur a schimbărilor de mizanscenă" se întemeiază pe o tradiţie care ajunge până la *commedia dell'arte*. (În acelaşi timp, direcţia privirilor din V o intersectează pe cea din IV). Este reluat motivul arcului, de astă dată sub forma unei curbe inversate. Dublată şi susţinută de un nou motiv al arcului, paralel şi aflat în arierplan: o balustradă – tema bărcilor în mişcare. Ochii privesc imaginea în toată amploarea ei, pe orizontală.

VI. Planurile de la I la V: trecerea de la subiectul bărcilor la subiectul spectatorilor în cinci planuri. Joncţiunea V-VI determină o întoarcere bruscă a spectatorilor la bărci. Urmărind cu strictеţe conţinutul tematic, compoziţia operează o inversare brutală a fiecăruia dintre elemente, balustrada din fundal apare deodată în prim-plan, reluată acum de linia marginii bărcilor, dublată la rândul ei de linia adiacentă a suprafeţei apei despicate de bărci. Elementele fundamentale ale compoziţiei sunt aceleaşi, dar tratate invers. V este statică, VI se caracterizează prin dinamica mişcării bărcii. Diviziunea verticală în „trei" se menţine în ambele imagini. Elementul central este reprezentat de un material analog

Scanned with OKEN Scanner

(bluza femeii şi pânza bărcii). Elementele laterale contrastează puternic: formele întunecate ale bărbaţilor din apropierea femeii şi deschiderile luminoase în spatele pânzei centrale. Şi distribuirea pe verticală se bazează pe opoziţie: celor trei personaje tăiate de orizontala marginii superioare a imaginii li se substituie pânza verticală tăiată de marginea orizontală superioară a imaginii. În arierplan apare un nou subiect: crucişătorul, din care nu se zăreşte decât carena tăiată de orizontala superioară a imaginii, pregătind astfel planul VII.

VII. Răsturnarea bruscă a subiectului. Subiectul din arierplanul imaginii precedente – crucişătorul – avansează acum în prim-plan (ruptura tematică V-VI anunţa într-un fel ruptura VI-VII). Punctul de vedere se răstoarnă cu 180 de grade: privim acum dinspre crucişător spre mare – este contracâmpul planului VI. De astă dată, şi marginea crucişătorului din prim-plan este tăiată, dar de marginea inferioară a cadrului. În fundal, tema verticalelor pânzelor. Verticalele reprezentate de mateloţi şi tunul, statice, prelungesc linia mişcării bărcii din imaginea precedentă, iar marginea crucişătorului pare a trasa un arc ce se întinde într-o linie aproape dreaptă.

VIII. Reluarea planului IV cu o intensitate sporită. Jocul orizontal al privirilor e înlocuit aici de mişcarea pe verticală a braţelor. Tema verticală trece aşadar din fundal în prim-plan, răspunzând transferului tematic de la mateloţii din planul VII la cei care îi privesc.

IX. Două persoane mai apropiate. La drept vorbind, în acest caz nu avem o asociere prea fericită cu imaginea precedentă. Ar fi fost mai bine ca între planurile VIII şi IX să fie plasată imaginea a trei figuri reluate în planul V (la fel cum VIII îl reia pe IV). De aici ar fi rezultat structura 2-3-2 care, în plus, dat fiind că repetiţia succesiunii deja menţionate, IV-V, se încheie cu IX care este o nouă imagine, ar fi întărit impresia dată de aceasta din urmă. Greşeala este îndreptată într-un fel de uşoara modificare a cadrajului, puţin mai strâns în IX faţă de VIII, cu volume mai importante.

X. În loc de cele două figuri din IX, una singură în gros plan. Braţul se agită energic în sus, în afara cadrului. O alternanţă corectă a chipurilor (dacă s-ar fi operat rectificarea sugerată mai sus, între VIII şi IX) ar fi condus la structura: 2-3-2-1, cu o mărire corespunzătoare a dimensiunilor, între această a doua pereche de imagini şi prima pereche (repetiţie exactă cu variaţie calitativă).

XI. Încă o schimbare bruscă a subiectului. O ruptură care o repetă pe cea dintre V-VI, cu intensitate sporită. Braţul agitându-se *spre partea de sus* a imaginii precedente se prelungeşte aici prin verticala pânzei. Iar linia

Scanned with OKEN Scanner

verticală a pânzei traversează rapid cadrul pe o direcție orizontală. Repetarea temei din VI cu o intensitate mai mare. Şi reluare a compoziției din II, cu deosebirea că orizontala deplasării bărcilor şi verticalele coloanelor imobile se contopesc aici într-o singură deplasare orizontală a pânzei *verticale*. Această compoziție confirmă *obiectul secvenței*: unitatea dintre bărci şi mulțimea de pe mal (înainte de a ajunge la obiectul final al acestei treceri: fuziunea cu malul prin intermediul bărcilor, totul văzut de pe crucişător).

XII. Unica pânză din planul XI se împarte într-o mulțime de pânze verticale alunecând pe orizontală (reluarea planului I cu o intensitate mai mare); pânzele mici se deplasează în sens contrar singurei bărci mari cu pânze din planul XI.

XIII. După ce s-a împărțit într-o mulțime de pânze mici, pânza cea mare a bărcii se recompune, dar de astă dată nu mai este o pânză, ci drapelul fluturând de pe *Potemkin*. Imaginea dobândeşte o nouă calitate pentru că este statică şi dinamică în acelaşi timp – catargul vertical, imobil –, drapelul care flutură în vânt, compoziția „formală" din planul XIII o reia pe cea din planul XI. Dar înlocuind pânza bărcii, drapelul sublimează un principiu de unificare plastică ideologică a subiectului! Nu mai este vorba despre unitatea plastică, verticală, a diferitelor elemente ale compoziției, este *drapelul revoluției care uneşte crucişătorul, bărcile şi țărmul*.

XIV. De unde, firesc, revenirea drapelului la crucişător. Planul XIV reia planul VII cu mai multă intensitate, iar în cursul acestei imagini, compoziția va dobândi un nou complex de relații *între bărci şi crucişător*, diferit de cel dintâi, *între bărci şi țărm*, exprimând următorul mesaj: „bărcile duc urmările şi darurile țărmului către crucişător". Noul complex dezvoltat în secvența următoare va exprima fraternizarea *bărcilor cu crucişătorul*.

Linia care desparte compoziția pe secvențe servind în acelaşi timp drept factor ideologic unificator este alcătuită din catargul şi drapelul revoluționar.

Planul VII, care reia începutul planului XIV (prima imagine din cel de-al doilea complex), apare ca un fel de amplificare a acestui al doilea complex şi ca o linie de unire între cele două complexe, ca şi cum cel de-al doilea l-ar fi anticipat pe primul. În cel de-al doilea complex, rolul acesta va fi îndeplinit de reluarea imaginilor cu personajele agitându-şi brațele, inserate printre imaginile fraternizării bărcilor cu crucişătorul.

Nimeni nu trebuie să-şi închipuie, însă, că turnarea şi montarea acestor scene au fost făcute conform unor scheme elaborate dinainte.

Desigur că nu!

Scanned with OKEN Scanner

Dar asamblarea şi distribuirea elementelor pe masa de montaj erau deja dictate foarte clar de exigenţele compoziţiei formei cinematografice.

Aceste exigenţe au impus alegerea unor anumite imagini dintre toate cele pe care le aveam la dispoziţie. Aceleaşi exigenţe au determinat şi legea precisă a succesiunii lor.

De fapt, imaginile acestea, văzute doar din unghi dramatic şi anecdotic, ar fi putut fi montate în orice ordine. Dar gradarea compoziţiei nu s-ar fi manifestat cu toată rigoarea construcţiei sale.

Nu trebuie să mi se reproşeze complexitatea acestei analize. În comparaţie cu analizele formelor literare sau muzicale, analiza mea este relativ simplă şi narativă. Deşi nu am examinat până acum şi ritmul, mi-aş putea continua demersul într-un mod analog cu cel folosit pentru evidenţierea combinaţiilor alternative de sunete sau cuvinte. Ar trebui să vorbesc despre lentilele şi obiectivele care au servit la filmarea acestor imagini, de folosirea lor în funcţie de unghiurile de vedere şi de lumină, totul în funcţie de cerinţele stilistice şi de natura conţinutului acestui film. Numai aşa, studiul acesta ar putea constitui o replică exactă la o analiză a capacităţii expresive a frazelor, cuvintelor, a valenţelor lor fonetice, într-o operă literară.

Toate acestea îmi întăresc convingerea că exigenţele compoziţiei cinematografice nu sunt cu nimic mai prejos decât exigenţele compoziţiei literare sau ale compoziţiei muzicale.

Desigur că spectatorul nu este pregătit să aprecieze în acest fel compoziţiile de imagini, succesive sau nu, într-un montaj care se supune sau nu unor astfel de reguli. Dar o operă cinematografică realizată pe baza unor reguli de montaj atât de precise se va evidenţia potrivit unor criterii asemănătoare celor care, în literatură, servesc la deosebirea unei pagini de înaltă ţinută stilistică de orice alt text scris de un oarecare autor popular.

În clipa de faţă, cinematograful sovietic are toate motivele istorice să declanşeze o campanie în favoarea subiectului. Există încă numeroase dificultăţi şi riscuri considerabile de a înţelege prost chiar principiile sale. Printre aceste riscuri, cel mai mare ar fi acela de a pierde privilegiul, care ni se oferă de nenumărate ori, de a ne elibera de vechile tradiţii în materie:

posibilitatea de a reexamina cu un ochi proaspăt chiar bazele şi problemele subiectelor filmelor;

posibilitatea de a merge înainte, în sensul progresului cinematografic, ferindu-ne de o „reîntoarcere la subiect". Nu există încă o orientare artistică bine conturată în acest sens, deşi se remarcă unii indici pozitivi izolaţi.

Scanned with OKEN Scanner

Într-un fel sau altul, se apropie clipa când va trebui să stăpânim deplin principiile clare ale subiectelor filmelor sovietice, va trebui să fim pregătiți pentru acel moment, înarmați cu impecabila puritate culturală a valorii ireproşabile a limbajului şi a retoricii cinematografice.

Marii maeştri ai literaturii noastre, de la Puşkin şi Gogol până la Maiakovski şi Gorki, nu se bucură de prețuire numai pentru felul cum îşi stăpânesc subiectele. Ei sunt apreciați şi pentru valoarea lor culturală de maeştri ai frazei şi ai cuvântului.

A sosit vremea să punem cu seriozitate problema culturii limbajului cinematografic. Este esențial ca toți cineaştii să-şi spună cuvântul în această privință. Şi, întâi de toate, în privința limbajului imaginilor şi montajului propriilor filme.

În româneşte de MARINA VAZACA

Din *Le film: sa forme/son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976;
adaptate din limba rusă şi engleză de Armand Panigel.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

SLAVOJ ŽIŽEK

Montajul hitchcockian

Montajul este de obicei conceput ca un mod de a produce un efect de „spațiu cinematic", adică o realitate cinematică specifică, din fragmente ale realului – bucăți de film, cadre individuale discontinue. Cu alte cuvinte, este unanim recunoscut faptul că „spațiul cinematic" nu este niciodată o simplă repetare sau imitare a realității externe, „efective", ci un efect de montaj. Cu toate acestea, ceea ce se trece deseori cu vederea este felul în care această transformare a fragmentelor realului într-o realitate cinematică produce, printr-un soi de necesitate structurală, un fel de „rest", un surplus care este radical heterogen realității cinematice, dar totuşi presupus de aceasta din urmă, ca făcând parte din ea. Faptul că acest surplus al realului este, în ultimă instanță, exact privirea *qua* obiect este cel mai bine exemplificat în opera lui Hitchcock.

Am arătat deja că elementul constitutiv fundamental al universului hitchcockian este aşa-numitul „punct" (*spot*): pata în jurul căreia realitatea gravitează, trece în real, detaliul misterios care „iese în evidență", cel care nu-şi găseste locul în rețeaua simbolică a realității şi care, în sine, indică faptul că „ceva nu e în ordine". Faptul că acest punct coincide în ultimă instanță cu privirea amenințătoare a celuilalt îşi găseşte confirmarea într-un mod aproape prea evident în faimoasa scenă a terenului de tenis din *Strangers on a Train*, în care Guy priveşte mulțimea care priveşte meciul. Mai întâi, camera de filmat ne dă un cadru larg al mulțimii; toate capetele se întorc alternativ la stânga şi la dreapta, urmărind traiectoria mingiei, cu excepția unuia singur, ce se uită cu o privire fixă în camera de luat vederi, adică spre Guy. Camera se apropie rapid de capul nemişcat. Este Bruno, legat de Guy printr-un pact criminal. Aici avem în stare pură, distilată, privirea fixă, nemişcată, ieşind în

---

***SLAVOJ ŽIŽEK** este profesor la Institutul de Sociologie, Ljubljana. Autor (stângist) a peste cincizeci de volume şi numeroase articole, prin care, folosindu-se de* popular culture, *explică teoriile lui Jacques Lacan (şi invers).*

evidență ca un corp străin şi tulburând astfel armonia imaginii prin introducerea unei dimensiuni amenințătoare.

Funcția celebrului *tracking shot* (cadru luat cu camera în mişcare) hitchcockian este exact aceea de a produce un „punct" (*spot*): în *tracking shot*, camera se mişcă dinspre un cadru inițial spre un prim-plan al unui detaliu care rămâne un punct neclar, a cărui adevărată formă este accesibilă doar unei priviri „dintr-o parte". Încet-încet, cadrul izolează din mediul său elementul care nu poate fi integrat într-o realitate simbolică, care trebuie să rămână un corp străin dacă se doreşte ca realitatea înfățişată să rămână intactă. Însă ceea ce ne interesează pe noi aici este faptul că, în anumite condiții, montajul într-adevăr intervine în *tracking shot*, cu alte cuvinte, apropierea continuă a camerei este întreruptă de decupaje.

Care sunt, de fapt, aceste condiții? Pe scurt, *tracking shot*-ul trebuie să fie întrerupt atunci când este „subiectiv", atunci când camera ne arată privirea subiectivă a unei persoane apropiindu-se de obiectul-punct. Altfel spus, de fiecare dată când, într-un film de Hitchcock, un personaj, o persoană în jurul căreia este structurată scena, se apropie de un obiect,

„La nord prin nord-vest", 1959

Scanned with OKEN Scanner

de un lucru, de o altă persoană, de orice poate deveni straniu (*unheimlich*) în sensul freudian, de obicei Hitchcock alternează cadrul obiectiv al acestei persoane în mişcare, apropierea ei de acest Lucru *unheimlich*, cu un cadru subiectiv a ceea ce această persoană vede, prin urmare cu o privire subiectivă asupra Lucrului. Aceasta este, ca să zicem asa, procedura elementară, gradul zero al montajului hitchcockian.

Să examinam câteva exemple. Atunci când, spre sfârşitul filmului *Psycho*, Lilah urcă treptele spre casa veche şi misterioasă, presupusa locuinţă a „mamei lui Norman", Hitchcock alternează cadrul obiectiv al Lilei cu privirea subiectivă asupra casei. Hitchcock procedează la fel şi în *Păsările*, în faimoasa scenă analizată în detaliu de Raymond Bellour, în care Melanie, după ce traversează golful într-o bărcuţă închiriată, se apropie de casa în care trăiesc mama şi sora lui Mitch. Din nou, Hitchcock alternează un cadru obiectiv, în care apare o Melanie cuprinsă de nelinişte, conştientă că tulbură intimitatea unei case, cu privirea subiectivă asupra casei, ce e în mod ciudat cuprinsă de tăcere. Dintre multe alte exemple, să menţionăm doar o scurtă scenă, de mică importanţă, dintre Marion şi un vânzător de maşini din *Psycho*. Aici, Hitchcock foloseşte procedura sa de montaj de mai multe ori (când Marion se apropie de vânzător; când, spre sfârşitul scenei, se apropie un poliţist care deja o oprise pe şosea în dimineaţa aceea etc.). Prin intermediul acestei proceduri pur formale, unui incident absolut banal, cotidian i se conferă o dimensiune ameninţătoare, neliniştitoare, care nu poate fi explicată suficient numai prin conţinutul său diegetic (adică, prin faptul că Marion foloseşte bani furaţi pentru a cumpăra o maşină şi riscă astfel să fie descoperită). Montajul hitchcockian înalţă un obiect cotidian, insignifiant la valoarea unui Lucru sublim. Printr-o manipulare pur formală, el reuşeşte să confere unui obiect banal o aură de anxietate şi de nelinişte.

În montajul hitchcockian, două genuri de cadre sunt permise, iar două sunt interzise. Sunt permise cadrul obiectiv al unei persoane apropiindu-se de un Lucru şi cadrul subiectiv prezentând Lucrul asa cum îl vede persoana. Sunt interzise cadrul obiectiv al Lucrului, al obiectului straniu şi – mai presus de orice – cadrul subiectiv al unei persoane care se apropie din perspectiva obiectului straniu însuşi. Să ne întoarcem la scena menţionată mai sus din *Psycho*, în care Lilah se apropie de casa din vârful dealului. Este crucial faptul că Hitchcock ne arată Lucrul (casa) exclusiv din punctul de vedere al Lilei. Dacă ar fi adăugat cadrul obiectiv, „neutru" al casei, întregul efect de mister s-ar fi pierdut. Noi (spectatorii) ar trebui să suferim o desublimare radicală, am deveni brusc conştienţi de faptul că nu e nimic straniu în ceea ce priveşte casa, că aceasta este – la fel ca şi „casa neagră" din nuvela Patriciei Highsmith – o simplă casă veche. Efectul de „nelinişte" ar fi radical „psihologizat"; ne-am spune, „Nu este decât o casă

Scanned with OKEN Scanner

obişnuită; tot misterul şi toată anxietatea nu sunt decât un efect al agitației sufleteşti a eroinei".

Efectul de stranietate s-ar pierde, de asemeni, şi dacă Hitchcock ar fi adăugat imediat şi un cadru care să subiectiveze Lucrul, adică un cadru subiectiv venind din interiorul casei. Să ne imaginăm că, în timp ce Lilah se apropie de casă, ea ne este arătată într-un cadru mişcător, filmat printre perdelele casei, însoțit de zgomotul unei respirații greoaie, indicând astfel că cineva din interiorul casei o urmăreşte pe Lilah cu privirea. O asemenea procedură (comună în filmele thriller) ar amplifica, desigur, tensiunea. Ne-am spune „Ce îngrozitor! Există cineva în casă (mama lui Norman) care o urmăreşte pe Lilah; Lilah se află în pericol de moarte fără să-şi dea seama". Însă o asemenea subiectificare ar suspenda din nou statutul privirii *qua* obiect, reducând-o la punctul de vedere subiectiv al unei alte personalități diegetice. Serghei Eisenstein însuşi a riscat la un moment dat o asemenea subiectificare, într-o scenă din *Linia generală/Vechiul şi noul*, un film care celebra succesele colectivizării agriculturii sovietice din ultima parte a anilor '20. Este o scenă oarecum lîsenkoistă, demonstrând felul în care natura se bucură să se supună noilor reguli ale colectivizării, felul în care până şi vitele se împerechează cu pasiune, odată ce sunt incluse în colhozuri. Într-un rapid *tracking shot*, camera se apropie din spate de o vacă, iar în secvența următoare, devine clar faptul că perspectiva camerei este cea a unui taur împerechindu-se cu o vacă. Inutil să mai spunem că efectul acestei scene este atât de vulgar că este aproape grețos. Ce avem aici este un fel de pornografie stalinistă.

Ar fi mai înțelept, prin urmare, să trecem de la această obscenitate stalinistă la decența hollywoodiană a lui Hitchcock. Să ne întoarcem la scena din *Psycho*, în care Lilah se apropie de casa în care se presupune că locuieşte „mama lui Norman". În ce constă dimensiunea stranie? N-am putea, oare, descrie mai bine efectul acestei scene parafrazând cuvintele lui Lacan: într-un fel, *casa este deja cea care o priveste pe Lilah*? Lilah vede casa, însă, cu toate acestea, nu o poate vedea din punctul din care casa se uită la ea. Situația este identică cu cea pe care şi-o aminteşte Lacan din tinerețe şi pe care o povesteşte în Seminarul XI: fiind în vacanță în studenție, se alătură unui grup de pescari. Printre pescarii de pe barcă se afla şi un anume Petit-Jean care, arătând spre o cutie goală de sardine strălucind sub soare, îl întreabă pe Lacan: „Vezi cutia aia? O vezi? Ei bine, ea nu te vede pe tine". Comentariul lui Lacan: „Dacă avea vreun înțeles ceea ce mi-a spus Petit-Jean, şi anume că acea cutie nu mă vedea, era pentru că, într-un fel, cutia se uita, totuşi, la mine. „ Se uita la el, pentru că, aşa cum explică Lacan folosind o noțiune-cheie a universului hitchcockian, „eu funcționam cumva ca o „pată pe imagine". Printre toți acei pescari fără

Scanned with OKEN Scanner

educație și care își câștigau cu greu existența, el într-adevăr nu-și găsea locul, era „omul care știa prea mult".

Pulsiunea morții

Exemplele pe care le-am analizat până acum au fost elementare în mod intenționat; să încheiem acum cu analiza unei scene în care montajul hitchcockian face parte dintr-un întreg complex. Scena din *Sabotage* în care Sylvia Sidney îl omoară pe Oscar Homolka. Cele două personaje iau masa împreună acasă; Sylvia se află încă în stare de șoc, după ce a aflat recent că Oscar, soțul ei, este un „sabotor" vinovat de moartea fratelui ei mai mic, ucis de explozia unei bombe într-un autobuz. Când Sylvia aduce platoul cu legume la masă, cuțitul de pe platou acționează ca un magnet. Pare că, împotriva voinței ei, mâna Sylviei tinde să apuce cuțitul, însă nu se poate hotărî s-o facă. Oscar, care până acum a purtat o conversație banală, își dă seama că ea se află sub vraja exercitată de cuțit și vede ce anume ar putea însemna asta pentru el. Se ridică și, ocolind masa, se îndreaptă spre ea. Odată față în față, el se întinde după cuțit, însă, incapabil să-și continue gestul, o lasă pe *ea* să-l ia. Camera se apropie apoi, arătându-le numai fețele și umerii, astfel încât nu e clar ce se întâmplă cu mâinile lor. Deodată, Oscar scoate un țipăt scurt și cade la pământ, fără ca noi să știm dacă ea l-a înjunghiat sau dacă el, într-un gest suicidal, s-a lăsat străpuns de cuțit.

Primul lucru care trebuie observat este modul în care crima rezultă din întâlnirea a două gesturi amenințătoare zădărnicite. Atât mișcarea înainte cu cuțitul a Sylviei, cât și mișcarea lui Oscar înspre cuțit corespund definiției lacaniene a gestului amenințător: nu este vorba de un gest întrerupt, adică de un gest care ar fi trebuit să fie dus până la capăt, de un gest căruia i se contrapune un obstacol exterior. Este, din contra, ceva care a fost deja început cu scopul de a nu fi îndeplinit, de a nu fi dus până la capăt. Structura însăși a gestului amenințător este prin urmare aceea a unui act teatral, isteric, un gest scindat, care constituie un obstacol pentru sine însuși: un gest care nu poate fi îndeplinit nu din cauza vreunui obstacol extern, ci pentru că este în el însuși expresia unei dorințe contradictorii, autoconflictuale – în acest caz, dorința Sylviei de a-l înjunghia pe Oscar și în același timp interdicția care blochează realizarea acestei dorințe. Mișcarea lui Oscar (atunci când, după ce își dă seama de intenția Sylviei, se ridică și se duce în întâmpinarea ei) este de asemeni contradictorie, sfâșiată între dorința lui de autoprotejare, de a-i smulge cuțitul din mână și de a o aduce sub control, și dorința lui „masochistă" de a se oferi înjunghierii, dorință condiționată de sentimentul său morbid de vină. Actul

Scanned with OKEN Scanner

reuşit (înjunghierea lui Oscar) rezultă astfel din întâlnirea a două acte ratate, scindate, nefinalizate. Dorința ei de a-l înjunghia se întâlneşte cu dorința lui de a fi pedepsit şi, în ultimă instanță, omorât. Aparent, Oscar face o mişcare înainte pentru a se apăra, însă această mişcare este în acelaşi timp susținută de dorința de a fi înjunghiat, astfel încât, într-un final, nu contează care dintre cei doi a îndeplinit „cu adevărat" gestul crucial (oare ea a împlântat cuțitul sau el s-a aruncat în lama cuțitului?). „Crima" rezultă din suprapunerea, din concidența dorinței ei cu dorința lui.

În legătură cu locul structural al dorinței „masochiste" a lui Oscar, ar trebui să ne referim la logica fantasmei elaborată de Freud în „Un copil este bătut". Freud explică aici cum forma finală a scenei fantasmei („un copil este bătut") presupune două faze anterioare. Prima, faza „sadică", este „tatăl meu bate un copil" (fratele meu, cineva care este dublul meu rival); a doua este inversiunea ei „masochistă": „Eu sunt bătut de tatăl meu"; în timp ce a treia şi cea din urmă formă a fantasmei neutralizează, face să devină neclar atât subiectul, cât şi obiectul (care copil este bătut?) în fraza impersonală „un copil este bătut". În opinia lui Freud, rolul crucial aparține fazei a doua, cea masochistă: acolo se află trauma profundă, aceasta este faza radical „reprimată". Nu găsim nici o urmă a acesteia în fantasma copilului, ci putem numai să o *construim* retroactiv pe baza unor „indicii" arătând faptul că *ceva lipseşte* între „tatăl meu bate un copil" şi „un copil este bătut". Întrucât nu putem să transformăm prima forma în a treia, cea finală, Freud deduce că trebuie să intervină forma intermediară:

Această a doua formă este cea mai importantă şi cea mai spectaculoasă dintre toate. Însă putem să spunem că ea n-a avut niciodată o existență reală. Ea nu revine niciodată în memorie, nu a reuşit niciodată să devină conştientă. Este o construcție a analizei, dar nu este mai puțin necesară din această cauză.

Această a doua formă de fantasmă este, prin urmare, realul lacanian: un punct care n-a avut niciodată loc în „realitatea (simbolică)", care nu a fost niciodată înscris în textura simbolică, dar care trebuie oricum să fie considerat ca un soi de „verigă lipsă" garantând consistența realității noastre simbolice. Teza noastră este că toate crimele hitchcockiene (pe lângă moartea lui Oscar în *Sabotage*, să menționăm măcar căderea finală a sabotorului de pe Statuia Libertății în *Saboteur* sau omorârea lui Gromek în *Torn Curtain*) sunt guvernate de o logică omoloagă a fantasmei. Prima fază este întotdeauna „sadică", constând în identificarea noastră cu eroul care, în fine, are ocazia să scape de personajul negativ. De-abia aşteptăm s-o vedem pe Sylvia terminându-l pe Oscar, să vedem un american onest împingându-l pe sabotorul nazist peste balustradă, să-l vedem pe Paul Newman scapând de Gromek şi aşa mai departe. Faza finală este, desigur,

Scanned with OKEN Scanner

cea a inversiunii pline de compasiune. Când vedem că personajul negativ este cu adevărat neputincios şi doborât, suntem copleşiţi de compasiune şi vină, ne pedepsim pentru dorinţa noastră „sadică" de dinainte. În *Saboteur*, eroul încearcă cu disperare să-l salveze pe personajul negativ suspendat de mâneca sa, cusăturile desfăcându-se una după alta; în *Sabotage*, Sylvia îl strânge la piept, plină de compasiune, pe Oscar aflat în agonie, ajutându-l să nu se prăvălească la pământ; în *Torn Curtain*, durata foarte lungă a crimei, neîndemânarea lui Paul Newman şi rezistenţa disperată a victimei fac ca totul să pară extrem de dureros, de-abia suportabil.

La prima vedere, ar părea că este posibil să se treacă direct de la faza întâi la faza a treia a fantasmei, adică de la plăcerea sadică faţă de distrugerea iminentă a personajului negativ la un sentiment de vinovăţie şi compasiune. Dar dacă asta ar fi totul, Hitchcock ar fi doar un moralist care ne-ar arăta preţul pe care trebuie să-l plătim pentru dorinţa noastră „sadică": „Aţi vrut ca ticălosul să fie omorât, acum aţi obţinut ce-aţi vrut şi trebuie să suferiţi consecinţele". Dar există întotdeauna la Hitchcock o fază intermediară. Plăcerea „sadică" de a vedea personajul negativ omorât este urmată de o bruscă conştientizare a faptului că, în realitate, personajul negativ însuşi este cel care, într-un mod indirect şi totuşi neechivoc, este dezgustat de propria-i corupţie şi vrea să fie izbăvit de această insuportabilă presiune prin propria sa pedepsire şi moarte. Acesta este momentul delicat în care devenim conştienţi că dorinţa eroului (şi prin urmare şi a noastră, a spectatorilor) de a nimici personajul negativ *este deja însăşi dorinţa personajului negativ.* În *Sabotage*, de exemplu, este momentul în care devine clar că dorinţa Sylviei de a-l înjunghia pe Oscar se suprapune cu dorinţa lui Oscar de a se elibera de vină prin propria sa moarte. Această prezenţă constantă, implicită, a tendinţei de autoanihilare, a plăcerii pe care o găseşte în provocarea propriei distrugeri, pe scurt, a pulsiunii de moarte, este ceea ce îi conferă personajului negativ hitchcockian farmecul său ambiguu, şi care, în acelaşi timp, ne împiedică să trecem imediat de la „sadismul" iniţial la compasiunea finală pentru ticălos. Această compasiune se bazează pe conştientizarea faptului că personajul negativ încearcă sentimentul propriei vinovăţii şi vrea să moară. Cu alte cuvinte, compasiunea noastră apare numai când devenim conştienţi de atitudinea *etică* conţinută în poziţia subiectivă a personajului negativ.

Ce au de-a face toate acestea cu montajul hitchcockian? În scena finală a filmului *Sabotage*, deşi Sylvia este centrul emoţional, ea este, cu toate acestea, obiectul scenei – Oscar este subiectul. Adică, perspectiva sa subiectivă este cea care articulează ritmul scenei. La început, Oscar se angajează într-o conversaţie obişnuită, total insensibil la extrema încordare a Sylviei. Odată ce ea rămâne încremenită la vederea cuţitului,

Scanned with OKEN Scanner

Oscar o priveşte cu uimire şi devine conştient de dorința Sylviei. Aceasta introduce prima ruptură: conversația obişnuită se întrerupe brusc, Oscar dându-şi seama ce urmăreşte Sylvia. El se ridică şi îi vine în față. Această parte a acțiunii este filmată în maniera montajului hitchcockian, cu camera arătându-ni-l pe Oscar apropiindu-se de Sylvia, ocolind masa, iar apoi prin ochii lui Oscar o vedem pe Sylvia paralizată, inflexibilă, privindu-l fix, cu disperare, de parcă l-ar ruga s-o ajute să se hotărască. Aflându-se față în față, Oscar însuşi este paralizat şi o lasă pe ea să ia cuțitul. Urmează un cadru al schimbului lor de priviri, şi nu putem să vedem ce se petrece în josul imaginii. Deodată, el scoate un țipăt ininteligibil. Următoarea imagine: un prim-plan al mâinii ei ținând cuțitul adânc înfipt în pieptul lui. În acest moment el o îmbrățişează, ca într-un act de compasiune, înainte de a se prăbuşi pe podea. Prin urmare, el chiar a ajutat-o: apropiindu-se de ea, el a făcut-o să înțeleagă că i-a acceptat dorința ca fiind a lui, şi că şi el doreşte să moară. Nu-i de mirare, prin urmare, că Sylvia îl îmbrățişează apoi cu compasiune. El a întâlnit-o, ca să spunem aşa, la jumătatea drumului, a eliberat-o de o tensiune insuportabilă.

Momentul decupajului hitchcockian – momentul în care Oscar înaintează spre Sylvia – este astfel momentul în care Oscar îi acceptă dorința ca fiind şi a lui sau, pentru a ne referi la definiția lacaniană a dorinței istericului ca dorință a celuilalt, este momentul în care Oscar este isterizat. Când o vedem pe Sylvia prin ochii lui Oscar, prin cadrul subiectiv al camerei ce se apropie, suntem martorii momentului în care Oscar devine conştient că dorința ei coincide cu dorința lui, că el însuşi îşi doreşte să moară – momentul în care el îşi asumă privirea letală a celuilalt.

În româneşte de RUXANDRA RĂDULESCU

Din *Looking Awry: Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MIT Press, 1991.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

PIER PAOLO PASOLINI

Observații asupra planului-secvență

Să luăm micul film făcut de un spectator care a asistat absolut întâmplător la asasinarea lui Kennedy. Este un plan-secvență; este cel mai tipic dintre toate planurile-secvență posibile.

Într-adevăr, spectatorul-operator nu a ales unghiurile de filmare; el a filmat pur şi simplu de pe locul în care stătea, înregistrând ceea ce, mai bine ca obiectivul, vedea ochiul său.

Deci, planul-secvență tipic este unul „subiectiv".

Posibilului film despre moartea lui Kennedy îi lipsesc toate celelalte unghiuri de filmare: cel al lui Kennedy, unghiul lui Jacqueline, al asasinului care a tras, al complicilor, al celorlalte persoane prezente şi mai bine plasate, al polițiştilor din escortă etc.

Presupunând că am avea mici pelicule filmate din toate aceste unghiuri de vedere, de ce am dispune noi? De o serie de planuri-secvență care ar reproduce lucrurile şi acțiunile aşa cum se derulează în acel moment, văzute simultan din unghiuri diferite: adică văzute printr-o serie de „subiective". Planul subiectiv este, deci, extrema limitei realiste a tuturor tehnicilor audiovizuale. Nu se poate concepe „să asculți şi să vezi" realitatea în devenirea ei decât dintr-un singur unghi; şi acest unghi de vedere e întotdeauna al unui subiect care vede şi aude. Acest subiect e unul în carne şi oase, pentru că, deşi într-un film de ficțiune optăm pentru un unghi de vedere ideal şi, deci, oarecum abstract şi non-naturalist, iată că el devine realist şi la limită naturalist, din momentul în care plasăm o cameră de luat

---

PIER PAOLO PASOLINI, fiu al unui ofițer fascist şi al unei mame anti-mussoliniste, a fost un renumit artist, istoric de artă, poet, filosof, teoretician al filmului şi realizator de filme. Viața lui, apăsată de contradicții, s-a încheiat la doar 53 de ani.

vederi şi un magnetofon; ceea ce vom filma va apărea ca ceva văzut şi ascultat de un subiect în carne şi oase (adică dotat cu ochi şi urechi).

Or, realitatea văzută şi înţeleasă în devenirea sa este *întotdeauna la timpul prezent*. Timpul planului-secvenţă, considerat ca element schematic şi primordial în cinema – un „subiecrtiv" infinit, cum am spune – este deci prezentul. Cinematograful, în consecinţă, „reproduce prezentul". „Directul" televiziunii este o reproducere paradigmatică a prezentului, a ceva care se produce. Să presupunem că nu dispunem doar de un singur film despre moartea lui Kennedy, ci de o duzină de mici filme analoage, ca tot atâtea planuri-secvenţă care reproduc în mod subiectiv prezentul morţii preşedintelui. Chiar în momentul în care, din raţiuni pur documentare (de exemplu, într-o sală de proiecţie a poliţiei care conduce ancheta), am vedea toate aceste planuri-secvenţă subiective urmând unul după altul, adică completându-se unele pe altele, chiar dacă acest lucru nu este realizat material, ce am face noi? Un tip de montaj, oricât de elementar ar fi el. Şi ce obţinem prin acest montaj? O *multiplicare a „prezenturilor"*, ca o acţiune care, în loc să se deruleze o singură dată în faţa ochilor noştri, se derulează de mai multe ori. De fapt, această multiplicare de prezenturi anulează prezentul, îl face zadarnic, fiecare dintre aceste prezenturi postulând relativitatea celuilalt, lipsa sa de temei, imprecizia, ambiguitatea sa.

Într-un examen efectuat pentru o anchetă a poliţiei – în care dimensiunea estetică nu interesează pe nimeni, ci din contră, nu contează decât valoarea documentară a filmuleţelor proiectate ca nişte mărturii oculare ale unui fapt real ce trebuie reconstituit în exactitatea sa – prima întrebare pe care ne-o punem va fi următoarea: care dintre aceste filmuleţe îmi va arăta cu mai multă aproximare adevărata realitate a faptelor? Sunt atâţia bieţi ochi şi atâtea biete urechi de camere şi de magnetofoane prin faţa cărora trece un capitol ireversibil de realitate, care se prezintă la fiecare cuplu de organe naturale sau de instrumente tehnice de factură diferită (câmp, contracâmp, plan ansamblu, plan american, gros plan şi toate unghiurile de luat vederi posibile); or, fiecare dintre unghiurile sub care se prezintă realitatea este extrem de sărac, aleatoriu, aproape jalnic, dacă ne gândim că nu e decât un unghi printre atâtea altele, şi cât de numeroase, infinit de numeroase sunt altele.

În orice caz, este clar că realitatea este exprimată sub toate aspectele sale: ea a spus ceva celui care era prezent (era prezent, lua parte: pentru că *realitatea nu vorbeşte nimănui decât ei înseşi*): ea a spus ceva în limbajul său, care este limbajul acţiunii (integrat limbajelor umane simbolice şi convenţionale): o împuşcătură, mai multe împuşcături, un corp care se prăbuşeşte, o maşină care se opreşte, o femeie care urlă,

Scanned with OKEN Scanner

mai multe persoane care strigă... Toate aceste *semne nonsimbolice* spun că s-a întâmplat ceva: moartea preşedintelui, aici şi acum, în prezent. Şi acest prezent este, repet, timpul diferitelor „subiective", în calitate de planuri-secvenţă turnate din diferitele unghiuri în care destinul a plasat martorii, cu organele lor naturale sau cu instrumentele lor tehnice incomplete.

Limbajul acţiunii este, deci, limbajul semnelor nonsimbolice ale timpului prezent; nu are totuşi sens în prezent, iar dacă îl are, este de natură subiectivă, adică într-un mod incomplet, nesigur şi misterios. *Murind, Kennedy s-a exprimat printr-o ultimă acţiune a sa*: aceea de a se prăbuşi şi de a muri, pe bancheta unei maşini negre, în braţele fragile ale unei mic-burgheze americane.

Dar acest ultim limbaj al acţiunii prin care Kennedy s-a exprimat în faţa diferiţilor spectatori, a rămas în prezent – sau este perceput de direcţie şi filmat, ceea ce se reduce la acelaşi lucru – suspendat şi non-relativist. Ca fiecare moment al limbajului acţiunii, el este o căutare. O căutare a ce? A unui loc faţă de sine însuşi şi de lumea obiectivă. Şi, deci, o căutare de relaţie cu toate celelalte limbaje de acţiune prin care ceilalţi se exprimă în acelaşi timp cu el. În acest caz, ultimele *sintagme vii* cu Kennedy căutau o relaţie cu sintagmele vii ale celor care în acel moment se exprimau, trăind, în jurul lui. De exemplu, aceea a asasinului său sau a asasinilor săi – care trăgea sau care trăgeau.

Cât timp *sintagmele vii* nu vor fi puse în relaţie între ele, limbajul ultimei acţiuni a lui Kennedy, ca şi limbajul acţiunii asasinilor, vor fi limbaje trunchiate şi incomplete, practic de neînţeles.

Ce trebuie să se producă pentru ca ele să devină complete şi inteligibile? Ca relaţiile căutate de fiecare dintre ei până la orbecăială şi bâjbâială să fie stabilite? Nu printr-o simplă multiplicare de prezenturi – cum ar apărea dacă am suprapune diferitele „subiective" – ci printr-o coordonare a acestora. Coordonarea lor, de fapt, nu constă, ca într-o juxtapunere, în a distruge şi a goli de sensurile sale conceptul de prezent (ca în ipotetica proiecţie a diferitelor filmuleţe, unul după altul, într-o mică sală a F.B.I), ci în *a face prezentul trecut*. Numai faptele survenite şi încheiate pot fi coordonate între ele şi pot, deci, căpăta un sens (cum voi explica, poate, mai jos).

Presupunând acum că, printre anchetatorii care au văzut diferitele şi, din nefericire, ipoteticele filmuleţe plasate cap la cap, se află cineva dotat cu un genial spirit de analiză.

Geniul său nu se poate exercita decât în coordonare. Având intuiţia adevărului – plecând de la analiza atentă a diferitelor fragmente... naturaliste, constituite din diferitele filmuleţe – el va fi în măsură să îl

Scanned with OKEN Scanner

reconstituie. Cum? Alegând momentele cu adevărat semnificative din diferitele planuri-secvență subiective şi găsind, prin consecință, adevărata lor legătură. Va fi vorba, pur şi simplu, de un montaj. La sfârşitul unei asemenea munci de selecție şi coordonare, unghiurile de vedere diferite vor dispărea şi subiectivitatea, existențială, va ceda locul obiectivității; emoționantele cupluri ochi-urechi (sau camere-magnetofoane) nu vor mai fi acolo pentru a prinde şi reproduce realitatea fugitivă şi atât de puțin prietenoasă, în locul lor va apărea un narator. Acest narator transformă prezentul în trecut.

Se pare, deci, că cinematograful (sau, mai bine zis, tehnica audio-vizuală) este de fapt un plan-secvență infinit, exact cum este realitatea pentru ochii noştri şi pentru urechile noastre, pe parcursul întregului timp cât suntem în măsură de a vedea şi a auzi (un infinit plan-secvență subiectiv care se termină la finele vieții noastre): şi acest plan-secvență nu este altceva decât reproducerea (cum am mai spus-o de mai multe ori) limbajului realității, în alți termeni, reproducerea prezentului.

Dar începând din momentul în care intervine montajul, mai bine zis când se trece de la cinema la film (care sunt două lucruri total diferite, aşa cum „limbă" este diferit de „vorbire"), prezentul se transformă în trecut (coordonările au fost obținute traversând diferite limbaje vii): un trecut care, din motive imanente naturii înseşi a cinema-ului, şi nu din considrente estetice, apare ca un prezent (este, deci, un prezent istoric).

Aici mi se pare necesar să spun ceea ce cred eu despre moarte (şi las cititorii liberi să se întrebe, sceptici, unde este legătura cu cinema-ul). Am spus adesea, şi întotdeauna foarte rău, vai! că realitatea are un limbaj care îi este propriu – spuneam chiar că ea este un limbaj care necesită, pentru a fi descris, o „Semiologie Generală", care deocamdată lipseşte, chiar şi numai ca noțiune (semiologii observă mereu acele obiecte distincte şi bine definite, adică diferitele limbaje existente, semnificante sau nu; încă n-au descoperit că semiologia este ştiința descriptivă a realității.

Un astfel de limbaj – am spus-o, şi rău – coincide, pentru ceea ce ține de om, cu acțiunea umană. Asta vrea să spună că omul se exprimă mereu prin acțiunile sale – „acțiunea" nefiind luată într-o accepție pur pragmatică – pentru că prin ea el modifică realitatea şi influențează spiritul. Dar acțiunii sale îi lipseşte unitatea, adică sensul, *atâta timp cât ea nu este realizată.* Atâta timp cât trăia Lenin, limbajul acțiunii sale era încă în parte indescifrabil, pentru că el rămânea încă posibil şi deci modificabil de eventualele sale acțiuni viitoare. Cât timp are un viitor, adică atâta timp cât comportă o necunoscută, un om este neexprimat. Se poate întâmpla ca un om onest, la 60 de ani, să comită o crimă: o asemenea acțiune

Scanned with OKEN Scanner

condamnabilă modifică toate acțiunile sale din trecut şi el se prezintă, deci, ca diferit de ceea ce a fost tot timpul. Atâta timp cât eu nu sunt mort, nimeni nu va putea fi sigur că mă cunoaşte, nimeni nu va putea da un sens acțiunii mele care, în calitate de moment lingvistic, rămâne dificil de descifrat.

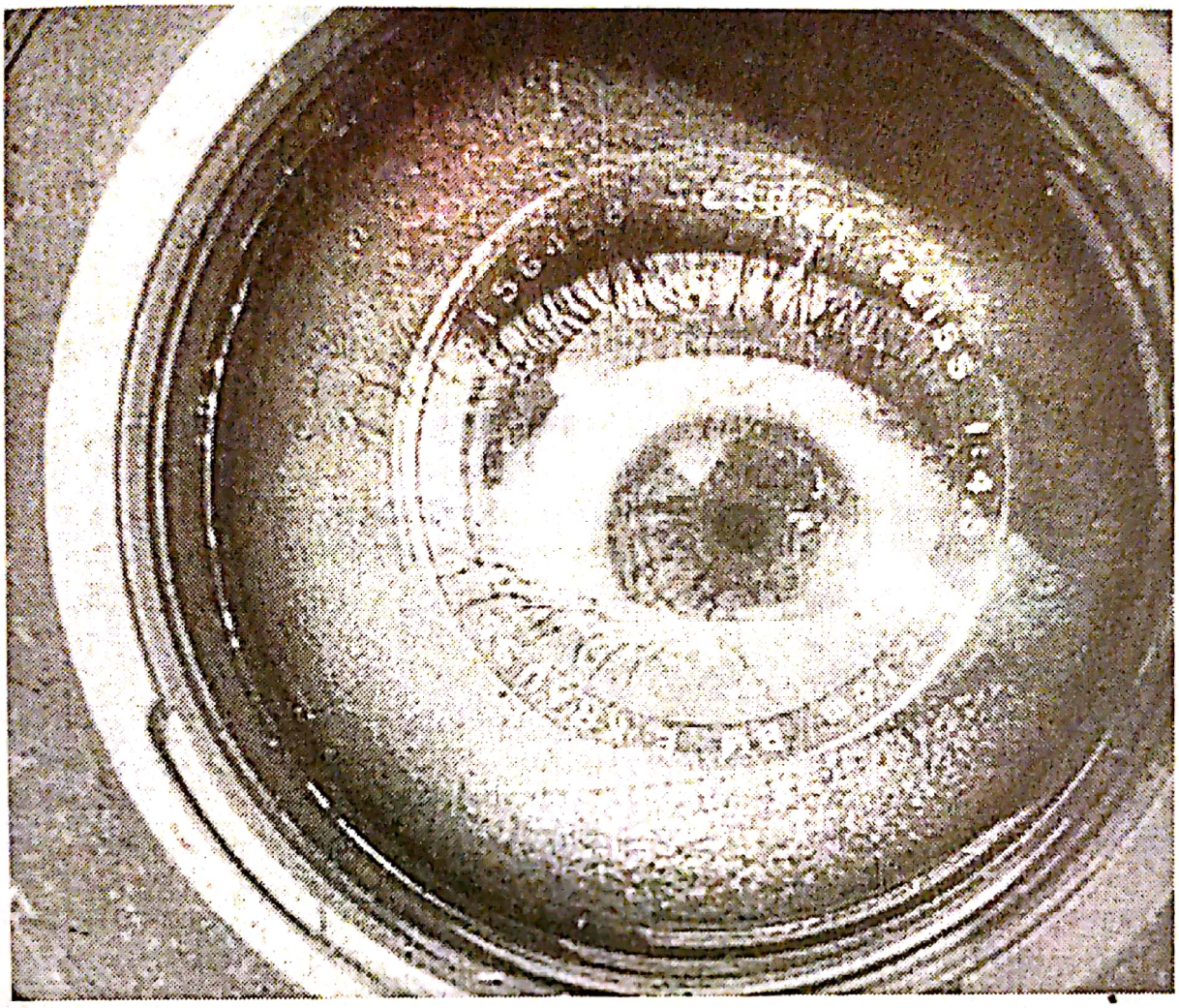
Deci, să mori este absolut necesar, *pentru că, atâta timp cât suntem vii, nu avem sens* şi limbajul vieții noastre (prin care ne exprimăm şi căreia îi acordăm cea mai mare importanță) este intraductibil: un haos de posibilități, o căutare de relații şi de semnificații fără soluții de continuitate. *Moartea desăvârşeşte un montaj fulgerător al vieții noastre*: ea alege momentele cele mai semnificative (care nu mai pot fi modificate de alte momente posibile, antagoniste sau incoerente) şi le pune cap la cap, făcând din prezentul nostru, infinit, instabil şi incert, şi de aceea lingvistic nedescifrabil, un trecut clar, stabil, sigur şi, deci, lingvistic descifrabil (într-un cadru precis al unei semiologii generale). *Numai grație morții, viața noastră ne permite să ne exprimăm.*

Montajul efectuează, deci, asupra materialului filmului (constituit din fragmente foarte lungi sau infinitezimale de nenumărate planuri-secvență ca posibile „subiective" infinite) aceeaşi operație pe care moartea o face asupra vieții.

În româneşte de ECATERINA DUMBRĂVEANU

Din *Empirismo eretico*. Aldo Garzante, edittore.
Copyright © Editions Payot, Paris, 1972.

Scanned with OKEN Scanner



HOLLYWOOD MUST GO ON

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ELIZABETH COWIE

Narațiunea clasică versus cinematograful hollywoodian

Acest eseu va trata legătura dintre conceptele clasicismului hollywoodian şi narațiunea clasică în analiza pe care Bordwell, Staiger şi Thompson o fac cinematografului clasic de la Hollywood. Discuția va pune accentul în primul rând şi de la bun început pe Hollywood-ul clasic ca mod de povestire, iar studiourile vor fi interpretate ca organizații industriale/financiare. Se va argumenta că narațiunea clasică este numai un aspect al Hollywood-ului clasic, cu care acesta nu se confundă. Mai degrabă, narațiunea clasică include forme de povestire căreia îi lipsesc calitățile de construcție asociate de obicei formei narative clasice.

Transformările survenite în contextul economic de la Hollywood şi implicațiile acestora pentru producția de film sugerează că ar trebui să ne referim acum la producția hollywoodiană poststudio. Măsura în care acest nou mod de producție continuă imperativele stabilite în sistemul clasic trebuie examinată pentru a înțelege care sunt propriile sale necesități în privința narațiunii şi a povestirii. Disocierea între narațiunea clasică şi Hollywood-ul clasic este, susțin, un pas important pentru a putea evalua corespunzător diferențele dintre cinematograful american clasic şi postclasic.

În mod paradoxal, în două dintre cele mai substanțiale studii dedicate Hollywood-ului clasic, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (*CHC*), semnată de David Bordwell, Janet Staiger şi Kristin Thompson, şi mai apoi în studiul următor al lui Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, filmul hollywoodian devine din ce în ce mai indistinct datorită faptului că apare, în definiția prea încăpătoare a

---

***ELIZABETH COWIE** predă Film Studies la University of Kent at Canterbury. Volumul ei,* Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis, *apărut în 1997, şi studiile ei recente s-au axat pe cinematograf şi psihanaliză.*

narațiunii clasice, nediferențiat din punct de vedere al structurii narative. Este definit un mod dominant de narațiune – narațiunea hollywoodiană clasică –, însă chiar definiția sa include aparent orice deviație posibilă, așa încât orice excepție sfârșește prin a dovedi regula. Biserica este atât de încăpătoare încât erezia devine imposibilă.

Rolul hegemonic jucat de narațiunea clasică în *The Classical Hollywood Cinema* apare ca rezultat al abordării funcționaliste utilizate în analiză. După cum arată Dirk Eitzen în discuția sa din „Evoluție, funcționalism și studiul cinematografului american",

> principalul său argument istoric ... este că fiecare element în acel sistem era mai mult sau mai puțin constrâns să servească atât funcția povestirii cât și pe cea a maximizării profitului. Inovațiile care reușeau mai bine în ambele ipostaze decât alternativele lor funcționale tindeau să fie incorporate în sistem ca norme sau practici standard.

Această perspectivă, accentuează Eitzen, nu este lipsită de avantaje: ea a produs un studiu mult mai precis al industriei hollywoodiene de film, atât la nivelul descrierii practicilor specifice – conținând o cantitate considerabilă de informație de valoare –, cât și la nivel explicativ: se evită explicații istorice simple, intenționaliste. Eitzen argumentează că *The Classical Hollywood Cinema* subevaluează sau ignoră „alte impulsuri importante", precum impulsul melodramatic, ne-narativ, sau rolul spectacolului. Dar aceste limitări nu sunt efectul faptului că studiul ar avea în vedere doar două funcții esențiale – narațiune și profit. Impulsurile adiționale pe care le menționează Eitzen nu pot fi adăugate schemei funcționaliste a volumului fără a o submina pe aceasta, datorită faptului că limitările sale sunt rezultatul presupozițiilor care stau în spatele celor două funcții determinante.

Funcția profit este definită de autorii volumului *The Classical Hollywood Cinema* cu ajutorul conceptului de „capitalism", precum și în funcție de definițiile profitului generate în industrie. Funcția este însă calificată, conform autorilor, de practicile ideologice/de semnificare care au luat ființă la Hollywood, astfel încât „în echilibrul dintre producția economică și un posibil efect asupra filmului, acesta din urmă a avut câștig de cauză." Maximizarea profitului nu a fost un factor determinant; mai degrabă, costurile adiționale au fost acceptate în scopul de a păstra o anume practică. Faptul este explicat de prioritizarea narațiunii clasice, căci

> în societatea capitalistă nu există o opoziție între afaceri și artă: majoritatea artiștilor fac artă pentru a face bani. S-ar putea face filme mai ieftin dacă nu s-ar recunoaște convenții de construcție narativă, spectacol, verisimilitudine, continuitate etc. (*CHC*, 367).

Scanned with OKEN Scanner

Funcția povestirii este definită ca „narațiune hollywoodiană clasică", iar orice inovație, evoluție şi schimbare este interpretată ca intrând într-un raport funcțional cu această formă de narațiune. Eitzen sugerează, în plus, că inovațiile şi schimbările care nu pot fi interpretate în sensul definiției sunt atribuite funcției profit. Aceasta este fără doar şi poate corect, fără să corespundă însă pe de-a-ntregul tezei din *The Classical Hollywood Cinema*. În volum, se utilizează două strategii pentru a negocia relația dintre cele două funcții menționate. În cele din urmă, acestea sfârşesc prin a se contrazice.

Mai întâi, discuția din „Modul de producție hollywoodian: condiții de existență", adoptă o perspectivă neo-marxistă, inspirată atât din studiile lui Harry Braverman cât şi, mai puțin direct, din lectura pe care Althusser o face lui Marx. Se afirmă că „Deşi în ultimă instanță practicile economice se poate să fie fost determinante, această secțiune va sublinia faptul că practicile ideologice/de semnificare au influențat în mod continuu necesitatea de a realiza diviziunea muncii într-o configurație anume" (*CHC*, p. 89). Ceea ce Althusser vede ca pe autonomia relativă a practicilor ideologice, devine aici determinarea relativă a economicului de către ideologic. *The Classical Hollywood Cinema* încearcă să se deplaseze dinspre interpretarea funcționalistă şi utilizează în acest scop argumente inspirate de lucrările lui Michel Foucault, insistând asupra unui domeniu de discursuri aflate într-o competiție care nu este complet determinată de zona economicului.

Cea de-a doua strategie, însă, identifică funcțiile una cu cealaltă. Astfel, în Capitolul 30, „După anii 1960: persistența unui mod de practică cinematografică", presupoziția că Hollywood-ul face bani şi nu artă rămâne necalificată: „Hollywood-ul face filme clasice pentru a face bani" (*CHC*, p. 367). Acest compromis are ca scop rezolvarea tensiunii din volum ce se naşte între economism şi accentul pus pe dominația formelor ideologice ale practicii cinematografice hollywoodiene, a „stilului de grup" şi a narațiunii clasice. Autorii caută să identifice tensiunile şi contradicțiile dintre domeniul economic şi cel discursiv, al practicilor ideologice/de semnificare, prin intermediul unui proces de multiple determinări. Această strategie s-a dovedit extrem de fructuoasă pentru demonstrarea determinărilor discursive ale practicilor ideologice/de semnificare, diferite de funcția profit. Ca rezultat, se poate studia istoria procesului interacțiunii acestora. Numai că, dimpotrivă, se susține că determinările care se află în competiție în legătură cu practicile de semnificare *sunt* rezolvabile, generând o ierarhie în „stilul de grup" a realismului, verisimilitudinii, coerenței cauzale, continuității, spectacolului, starurilor şi genurilor, în contextul „rolului esențial jucat de narațiune", înțeleasă ca „narațiune clasică", definită de fapt ca mulțimea acestor elemente aflate sub controlul

Scanned with OKEN Scanner

„convenţiilor de construcţie narativă" (*CHC*, p. 367). Problema aici nu este (sau nu este numai) că argumentul este circular, ci mai degrabă că practicile hollywoodiene de producţie nu pot fi studiate în grilă istorică. Căci, după 1917, nici o inovaţie nu a produs schimbări în modul de practică, ci numai adaptări; nu există „rezistenţă" în sistem. Studiul de faţă presupune permanent profitul ca funcţie determinantă, deşi califică această presupoziţie în mod explicit.

Care este, aşadar, relaţia dintre povestire şi profit? Pentru studiourile de la Hollywood, naraţiunea sau povestirea sunt secundare în raport cu profitul; toate filmele au fost făcute ca să se scoată profit, dar filmele „cu poveste" au scos profiturile cele mai mari, ajungând astfel să devină sinonime cu ideea de profit. Profitabilitatea filmelor cu poveste nu este inerentă, ci rezultatul unor practici de proiecţie anume, împreună cu crearea unei pieţe (audienţa din clasa mijlocie) şi a unui produs pentru piaţa respectivă. Ceea ce iese la lumină în primii ani ai cinematografului nu este, pur şi simplu, filmul narativ – „chiar definiţia hollywoodiană a filmului" – ci o marfă profitabilă, care poate fi produsă prin procese de manufacturare regulate şi controlate. Filmul cu poveste poate fi produs la o locaţie fixă şi supus unei atente supervizări de producţie. Diviziunea detaliată a muncii care a luat naştere în procesul de producţie cinematografică a facilitat nu doar tehnicile şi practicile de producţie de film, ci şi supervizarea managerială prin intermediul căreia economia de costuri putea fi realizată prin utilizarea la maximum a timpului de muncă.

Critic pentru producătorii de bunuri de lux – o etichetă care se potriveşte şi formelor de *entertainment* precum filmele – nu este pur şi simplu cuantumul costurilor (care, în anumite limite, pot fi puse pe umerii clienţilor), ci predictabilitatea costurilor, astfel încât să se poată planifica dinainte vânzările şi profiturile realizate de pe urma investiţiilor. Astfel că producţia „de fabrică", care a început cu filme ieftine nu mai lungi de o bobină, a fost adoptată de întreaga industrie cinematografică. Aceasta a generat nu doar o standardizare a producţiei, ci şi standarde specifice produsului, trăsături ale filmului care, în sine, ca „valori de producţie", erau (şi sunt încă) o componentă importantă a profitabilităţii, definită atât în termeni de staruri, costume, decoruri şi locaţii, cât şi în termeni de costuri. Standardele de naraţiune în film au fost menţinute prin continuitatea sistemului de editare. Standardele înalte de producţie necesită criterii bine definite, şi aici apar de fapt practicile ideologice şi de semnificare care au stabilit „normele" Hollywood-ului clasic, după cum arată Bordwell, Staiger şi Thompson.

Aceste practici ideologice şi de semnificare nu sunt, prin urmare, autonome (nici măcar în măsură relativă), ci cerute şi sprijinite de către

Scanned with OKEN Scanner

filme. Mai mult, faptul că menținerea anumitor norme a fost costisitoare nu intră neapărat în conflict cu funcția profit. Capitalismul, ca mod de producție orientat spre maximizarea profiturilor, nu înseamnă calcule simple privitoare la ce anume va produce cât mai mulți bani, ci alegeri care au loc într-un context economic dat. La Hollywood, de pildă, tranziția spre sunet din anii 1920 a fost realizată în noul context oligopolist în care cele cinci studiouri integrate vertical din punctul de vedere al producției, distribuției şi proiecției, funcționau împreună cu trei producători/distribuitori de dimensiuni mai mici pentru a limita şi delimita formele de competiție între ele însele. Pe această piață studiourile puteau să caute păstrarea procedurilor de producție stabilite pe parcursul tranziției, chiar şi atunci când aceasta genera costuri considerabile, întrucât costurile puteau fi amortizate la *box office* şi, mai important, trecute pe seama proiectorilor. Faptul că studiourile funcționau astfel nu reprezintă pur şi simplu influența practicilor ideologice/de semnficare.

În industria integrată vertical a Hollywood-ului de după 1924, profitabilitatea depindea nu numai de costul per unitate al filmelor individuale în raport cu sumele aduse de acestea, ci şi de scalabilitatea cinematografului în genere – de piața de masă pentru filme în general. Pentru aceasta, un sistem de producție regulată şi predictibilă de filme cu standarde şi calitate bine determinate se dovedea de importanță centrală. Rolul practicilor monopoliste modifică câmpul competițional şi redefineşte domeniul şi mijloacele profitului. Eitzen afirmă că *The Classical Hollywood Cinema* presupune o competiție continuă în sistem între alternative funcționale, bunăoară între studiouri, opțiuni de natură stilistică şi tehnologia de sunet. Dar nu acesta era cazul, căci nu numai că cele cinci studiouri depindeau, ca proiectori, unele de produsele celorlalte, dar chiar istoria introducerii tehnologiei de sunet este istoria unor practici monopoliste în industria de comunicații şi la Hollywood deopotrivă. Astfel că rezumatul lui Eitzen trebuie reformulat, căci nu existau două funcții ci doar una, profitul, care este însă subordonat, în *The Classical Hollywood Cinema,* funcției întruchipate de narațiunea clasică.

Insistența mea cu privire la profit nu are în vedere o simplă încercare de a impune rolul central jucat de acesta, ci vrea să demonstreze, după cum arăta Eitzen, că anumite elemente ale „stilului de grup" din Hollywood-ul perioadei clasice, în mod special genurile şi starurile, dar şi spectacolul şi efectele, erau importante nu pentru narațiune în sine, ci pentru profitabilitate. Nu narațiunea clasică, ci conceptul de „ofertă de distribuție" (*package*) a fost ideea cheie la Hollywood. Povestea este parte din ofertă, numai că studiourile aveau nevoie de garanții multiple. Acestea erau oferite – se spera – de către alte elemente ale *package*, în special de

Scanned with OKEN Scanner

staruri şi valori înalte de producţie, dar şi de elemente spectaculare şi senzaţionale, care implicau decorul, precum bătăliile sau scenele de urmărire, sau evenimente naturale spectaculoase. Filmul lui John Ford *The Iron Horse* (1924) este tipic pentru această abordare în termeni de *package*. Conform lui Tag Gallagher, Ford a cerut...

> 5000 de figuranţi; construcţia a două oraşe; 100 de bucătari care să hrănească echipa; 2000 de bucăţi de şină ferată; un regiment de cavalerie; 800 de indieni; 1300 de bizoni; 2000 de cai; 10.000 de vite; 50.000 de bunuri; locomotivele „Jupiter" şi „116" originale, care se întâlniseră la Promontory Point pe 10 mai 1869; pistolul original al lui Wild Bill Hancock; şi... caleaşca originală folosită de Horace Greeley.

Filmul nu avea scenariu, ci numai un scurt sinopsis, şi, după Gallagher, Ford a inventat efectiv scenariul pe măsură ce lucra – în decursul a zece săptămâni, de la cele patru iniţial prevăzute în buget. Filmul a avut printre cele mai mari încasări ale deceniului, aducând 2 milioane de dolari pentru cheltuieli de 280.000.

Prin contrast, *It* (1927) este o comedie realistă romantică cu un decor contemporan, care are ca subiect nişte tinere vânzătoare într-un magazin universal, funcţionând în acelaşi timp ca *package de poveste*, spectacol şi voyeurism, cu un star – Clara Bow – şi un magazin universal ce devine un palat al consumerismului. Toate aceste elemente făceau parte, pentru audienţele anilor '20, din *package*-ul cinematografic clasic. Pentru *The Classical Hollywood Cinema*, aceste elemente sunt motivate prin identificarea „de gen" a filmului ca şi comedie. Prin categorizarea ambelor elemente cheie ale „stilului de grup" hollywoodian clasic – starurile şi genurile – ca forme de motivare, fiecare este adus în serviciul naraţiunii clasice. Motivaţia permitea spectatorului să înţeleagă de ce personajele acţionează în felul în care o fac, sau de ce un element anume apare în film: „Motivaţia este procesul prin care o naraţiune îşi justifică materialul şi prezentarea acestuia prin intermediul intrigii" (*CHC*, p. 19). Dar, spre deosebire de motivaţia care implică intrigă şi personaje – „motivaţia compoziţională" – atât starurile, cât şi genul prezintă referinţe extratextuale, care funcţionează *intertextual*. Aceste referinţe fac parte din orizontul de aşteptare al audienţei pentru genul sau starul în cauză şi constituie o imagine narativă extratextuală adusă în joc, variată şi adaptată filmului în cauză. Ca rezultat, se spune, spectatorii nu sunt deloc surprinşi atunci când Judy Garland începe să cânte, căci ne aşteptăm ca ea să cânte în film; spectatorii interpretează aceste elemente în funcţie de imaginea starului şi/sau de convenţiile de gen. Nici unitatea filmului nu este deranjată, se sugerează, deoarece ea conţine deja premisa includerii acestor momente. Elementele descrise deranjează însă naraţiunea

Scanned with OKEN Scanner

clasică căci, ca elemente intertextuale, ele demască narațiunea ca și construct, distrugând suspendarea neîncrederii („the suspension of disbelief") în măsura în care spectatorii se folosesc de cunoștințele lor cu privire la alte filme pentru a înțelege filmul în cauză. Cu toate acestea, în timp ce astfel de elemente disturbă narațiunea, se afirmă că ele sunt motivate de gen, în interiorul narațiunii clasice, și astfel, „în aceste cazuri motivația tipic multiplă a textului clasic lasă pur și simplu loc unei serii mai lineare: o scenă motivată compozițional, apoi un cântec sau poantă motivată de gen, apoi o altă scenă, și așa mai departe" (*CHC*, p. 71). Disrupția narativă are loc, căci structura cauzală este întreruptă și filmul devine discontinuu, dar acest proces este motivat de gen. Acesta este, cred, sistemul Hollywood-ului clasic, și nu narațiunea clasică.

Există aici două perspective cu privire la motivația narativă. Una pune accentul pe ideea de motivație psihologică și cauzală, în timp ce cealaltă presupune ideea de „unitate". „Înțelegerea structurii narațiunii clasice ne ajută să înțelegem cum se unifică structura filmului clasic. În termeni generali, această unitate ține de *motivație*" (*CHC*, p. 19). În timp ce motivația de gen „unifică" într-adevăr un text altfel eterogen, ea face acest lucru în manieră antitetică în raport cu narațiunea clasică, căci cauzalitatea psihologică și narativă sunt întrerupte. Conflictul este recunoscut de autori, fără însă a i se atașa mare importanță, căci

> la nivelul întregului, motivația de gen cooperează cu unitatea cauzală sau compozițională. Genurile sunt într-o anume privință tipuri de povestire, înzestrate cu o logică proprie care nu contestă cauzalitatea psihologică sau orientarea spre obiectiv (*CHC*, p. 20).

Acest lucru este adevărat în privința genurilor narative precum povestea polițistă sau filmul cu gangsteri, nu însă și în cazul filmelor muzicale sau comediilor. Totuși, genurile narative puternic demarcate, precum filmul horror și filmul polițist, au fost arareori filme de serie A în epoca Hollywood-ului clasic, cel puțin înainte de 1940. Comediile și filmele muzicale, ambele produse în mod regulat ca filme de serie A, au fost de aceea elemente importante în cinematograful clasic hollywoodian, fără să poată fi în același timp asimilate filmelor „cu poveste".

Genul reapare la sfârșitul operei citate pentru a submina noțiunea unui cinematograf postclasic sau non-clasic: „Stilul clasic de cinema și genurile codificate înghit împrumuturi din filmul de artă, potolind astfel potențialul disruptiv (deja limitat) al acestuia din urmă" (*CHC*, p. 375). Astfel, *The Conversation* (1974) al lui Coppola „exemplifică felul în care cinematograful New Hollywood a absorbit strategiile narative ale cinematografului de artă, controlându-le în interiorul unui context de gen coerent" (*CHC*, p. 377). Genul, însă, nu se suprapune ideii de narațiune clasică.

Scanned with OKEN Scanner

Istoria filmului de melodramă, ca gen, exemplifică câteva dintre problemele genului şi narațiunii clasice, ca şi rolul profitului în cinematograful clasic hollywoodian. Atunci când filmul „cu poveste" a făcut posibile economii în procesul de producție, profitabililatea acestui tip de film a crescut o dată cu deplasarea înspre o audiență de clasă mijlocie, care însemna prețuri mai ridicate pentru vizionare. În acelaşi timp, clasa mijlocie oferea şi un plus de respectabilitate şi eliberarea de cenzura şi sancțiunile exercitate de reformatori, deschizând simultan şi posibilitatea de a crea o nouă audiență de masă. Tom Gunning a argumentat că, pentru reuşita acestei schimbări, au fost adoptate noi povestiri şi noi forme narative, în timp ce filmul a fost silit să înlocuiască statutul său de noutate cu substanța narativă. Producătorii de film au căutat povestiri în domenii respectabile precum teatrul şi literatura. Cu toate acestea, noul sistem narativ pe care autorul îl descrie în filmele lui Griffith, precum şi forma sa narativă mai complexă, „vine mai degrabă de pe scena melodramelor decât dinspre clasicii respectabili."

Comentariul din 1922 al regizorului Franz Borzage, după care „Astăzi vedem în filme vechi situații melodramatice însoțite de caracterizări veridice" (citat în *CHC*, p. 14) indică această moştenire complexă care nu este încă, cred, suficient înțeleasă sau pusă în relație cu Hollywood-ul clasic şi cu narațiunea clasică. De fapt, chiar filmele lui Borzage rup canoanele narațiunii clasice, nu doar în *Seventh Heaven* (1927) cu finalul său nemotivat, ci şi, mai târziu, în *Strange Cargo* (1940), care este pe de-o parte un vehicul standard pentru staruri precum Joan Crawford şi Clark Gable, şi pe de altă parte prezintă povestea unei salvări miraculoase care nu se potriveşte cu motivația raționalistă specifică narațiunii clasice. Finalul din *Public Enemy* (1931) este melodramă teatrală pură. Suspansul este creat prin intermediul lipsei de cunoaştere a personajelor, care contrastează cu informația parțială a audienței şi cu averitizarea spectatorilor prin intermediul muzicii – cu *cross-cutting*-ul (montajul paralel) caracteristic lui D.W. Griffith şi melodramei filmului mut. Secvența ajunge la final cu un prim plan cu Mike, fratele lui Tom Powers, care întruchipează persoana morală, îndepărtându-se de cadavrul lui Tom şi apropiindu-se, cu pumnii strânşi într-un gest de furie răzbunătoare, contrazicând astfel caracterul său anterior şi implicând o nouă povestire. Finalul nu este, în mod cert, un caz de completitudine narativă. Apare un moment de ezitare, iar moartea lui Cagney în rolul lui Tom Powers e prezentată ca un eveniment regretabil prin simpatia noastră pentru mama şi fratele său, în timp ce clipele finale îndreaptă atenția spectatorilor înspre problema generală a crimei organizate şi spre temerile legate de aceasta. Finalul ne lasă în suspensie, într-o manieră similară cu cel din *Thelma and Louise* (1991).

Scanned with OKEN Scanner

În acelaşi timp, narațiunea non-lineară, episodică, în care o serie de scene narative sunt prezentate ca scene auto-suficiente din punct de vedere cauzal, sau doar sumar legate cauzal, rămâne o formulă acceptabilă la Hollywood. *The Iron Horse* este un bun exemplu, în timp ce filmul lui Ford *Four Seasons* (1928) se conformează doar în mod parțial descrierii lui Bordwell – fiul care pleacă în America îndeplineşte criteriul eroului orientat spre un obiectiv clar, fără să genereze însă evenimentele narațiunii. În anii '30, şi pentru a rămâne la Ford ca exemplu, *Steamboat Round the Bend* (1935), un vehicul pentru Will Rogers care s-a bucurat de mult succes, nu este o poveste în care audiența să fie pregătită pentru evenimentele cauzale. Toate evenimentele cheie au loc în afara ecranului şi sunt povestite de către personaje, inclusiv crima şi procesul lui Duke, ca şi apelul acestuia împotriva sentinței şi condamnării la moarte. Mai mult, rolul acestora este minimizat de către scene precum nunta şi confruntarea cu liderii comunității care sunt câştigați de partea spectacolului educațional. Rivalitatea căpitanilor de vas este motivată prin pariul pe cursă şi apoi abandonată ca obiectiv narativ, căci deşi Căpitanul John participă la cursă şi îl învinge pe Căpitanul Eli, el o face numai ca să ajungă la Duke înainte ca acesta să fie spânzurat.

Argumentul din *The Classical Hollywood Cinema*, însă, spune că povestirea care se conturează o dată cu filmele integrate narativ adoptă în întregime normele teatrului şi literaturii burgheze, numindu-le astfel clasice. Un manual de scenaristică din 1920 este citat ca un caz tipic: „Intriga este o prelucrare atentă şi logică a legilor cauzei şi efectului. Accentul trebuie pus pe cauzalitate şi pe acțiunea şi reacțiunea voinței umane." Autorii adaugă: „Iată pe scurt premisa construcției povestirii hollywoodiene: cauzalitate, consecvențialitate, motivații psihologice, imboldul de a depăşi obstacolele şi de a atinge obiectivele. Cauzalitatea centrată pe personaj – i.e. personală sau psihologică – constituie armătura povestirii clasice" (*CHC*, p. 13). O imagine similară apare patruzeci de ani mai târziu în cartea lui Irwin R. Blacker, *The Elements of Screen-writing*. Toate acestea par să sprijine argumentul din *The Classical Hollywood Cinema* în favoarea continuității hegemoniei narațiunii clasice, dar ar putea foarte bine să ateste pur şi simplu o continuitate în privința normelor presupuse de scenariu pe care le afirmă scenariştii. Ceea ce se prezintă este un discurs privitor la scenariul de film care, chiar şi în 1986, se bazează pe prioritatea principiilor artistotelice. Blacker, de pildă, observă că „Toate intrigile sunt atent plănuite, dar nu trebuie să apară aşa", prin urmare trebuie evitată impresia unei țesături de coincidențe. În mod similar, „găurile narative" sau bucățile de poveste neexplicate creează goluri care „distrug suspendarea neîncrederii şi lasă audiența nesatisfăcută." John Ford introduce în filmul său *The Searchers* (1956)

Scanned with OKEN Scanner

tocmai o astfel de „gaură narativă" atunci când Ethan Edwards, în loc să o împuşte pe Debbie aşa cum jurase să facă, o strânge în braţe.

Ghidul lui Blacker, care se inspiră în primul rând dintr-un repertoriu mai recent de referinţe cinematografice, rămâne foarte aproape de termenii stabiliţi de Frances Marion în 1937. Dar filmele nu trebuie confundate cu scenariile lor şi un aspect al acestor manuale, cel puţin în perioada hollywoodiană clasică, era tocmai afirmarea artei scenaristicii împotriva barbarismelor constituite de tăieturile producătorului (şi, la Ford, şi ale regizorului). Blacker notează că cerinţele industriei merg în sensul opus calităţii scenariului:

> În industria cinematografică, personajul principal este foarte important; producătorii vor pune întrebări în legătură cu acesta înainte de a cere lămuriri despre poveste, datorită importanţei starului pentru finanţare şi distribuţie. Criticii de film tind să laude portretizarea personajului mai mult decât intriga, deoarece spectatorii se identifică cu acesta dintâi. Nu aşa se scrie însă un scenariu, iar modul înfăţişat mai sus nu creează decât distorsiuni.

Mai degrabă, citându-l pe Paddy Chayafsky, Blacker susţine că scenaristul pleacă de la poveste şi dezvoltă apoi personajele pentru a o duce pe aceasta la îndeplinire, „astfel încât personajele prind contur pentru a face povestea adevărată."

În aceste argumente se prezintă o versiune a „piesei bine scrise", spre deosebire de melodrama secolului al nouăsprezecelea. Mai precis, centralitatea unui protagonist sau unui număr restrâns de protagonişti în raport cu incidente conectate cauzal, motivaţii şi personaje dezvoltate psihologic. După cum observa Barry Salt, inovaţia cinematografului american în această privinţă – care s-a inspirat din normele teatrale – este includerea incidentului comic ca şi contrast. În prezentările din ghidurile de scenaristică, melodrama este lăsată la o parte. Prin urmare, după cum am notat mai sus, moştenirea melodramei dramatice şi rolul acesteia în cinema a fost ascuns. În realitate, aceasta constituie simultan o sursă de inspiraţie pentru Hollywood-ul clasic, ca şi forma în raport cu care povestirea clasică de la Hollywood se defineşte, respingând stereotipurile, punerea în scenă şi efectele spectaculoase, ca şi subordonarea dialogului, jocului şi a naraţiunii pictorialului, toate văzute ca elemente caracteristice pentru melodrama dramatică de la începutul secolului. Pentru A. Nicholas Vardac, melodrama este precursoarea cinematografului mut, însă scenarişti precum Frances Marion resping această idee:

> Melodrama se află faţă de tragedie cam în aceeaşi poziţie în care farsa se află faţă de comedie. Ea necesită situaţii senzaţionale, care afectează exagerat actorii, ca şi conflicte acute. Intriga este mai importantă decât caracterizarea, deoarece cea dintâi controlează

Scanned with OKEN Scanner

personajele. Acțiunea, evenimentele, sunt accentuate şi întâmplarea sau evenimentul aleator sunt factorul de motivație. Punctul slab al melodramei e de găsit în utilizarea intrigii de dragul intrigii.

Blacker afirmă în mod asemănător că „Intriga este mai mult decât un *pattem* de evenimente: ea reprezintă forța care ordonează emoțiile. Dacă intriga constă doar în acțiune şi prea puțină emoție, atunci ea devine melodramă."

Narațiunile au nevoie de un discurs cinematic pentru putea fi poveşti de film – pentru a fi povestite la cinema. Forma filmelor hollywoodiene, modul special în care se utilizează tehnicile cinematice, este caracterizată în *CHC* ca non-obtruzivă. „Vechiul stil" al Hollywood-ului a pus accentul pe editarea imperceptibilă, în timp ce mişcarea camerei, unghiul şi planul au servit acțiunea dramatică. Este vorba de un stil lipsit de particularitate stilistică. Pentru Bordwell, Staiger şi Thompson, narațiunea clasică reprezintă subordonarea formei narațiunii (*CHC*, p. 50). Trăsăturile stilistice sunt puse în slujba acesteia din urmă, oferind informație, ajutând pe spectator să construiască un spațiu şi timp coerente (compuse cauzal şi logic). David Bordwell pune pe seama Hollywood-ului clasic paradigma limitată a mijloacelor stilistice şi tehnice care oferă un sistem codificat recognoscibil de către spectator. Aceasta îi permite să argumenteze că sistemul clasic codifică sau absoarbe permanent orice element stilistic excesiv, orice caracteristică ce deviază de la norma motivației psihologice.

În timp ce normele narațiunii cinematice, cum ar fi regula celor 180 de grade, erau tipice epocii studiourilor, ele se utilizau în mod necesar în manieră non-obtruzivă. *Detective Burton's Triumph* (1914), citat ca exemplu de utlizare subtilă a corespondenței profilurilor (*CHC*, p. 209), pare foarte autoconştient în utilizarea de câmp-contracâmp între personajul care priveşte şi obiectul privit. Filmul *expune* corespondența profilurilor, la fel cum expune şi procedura de investigație a detectivului Pinkerton şi pregătirea pentru crimă. Acesta e mai puțin o formă incipientă de narațiune clasică şi mai degrabă un precursor al dramei documentare din filme precum *Call Northside 777* (1948).

Mai mult decât atât, astfel de norme nu au fost întotdeauna însoțite de genul de poveste clasică pe care o sugerează *The Classical Hollywood Cinema. The Big Sleep* (1946) al lui Howard Hawks este pe deplin clasic în stil, lăsând acțiunea şi spațiul să se desfăşoare coerent. Această claritate, însă, nu sprijină o narațiune la fel de directă. Fireşte, ca mister polițist, povestea nu dezvăluie totul spectatorului – filmul este caracterizat de retardarea extremă a informației narative, lăsându-ne să cunoaştem doar ceea ce ştie Marlowe, fără a avea însă acces, până la sfârşit, la analiza sau modul în care acesta înțelege evenimentele. Aici filmul este în mod evident unul de gen, dar, în timp ce el rămâne la nivel formal o

Scanned with OKEN Scanner

poveste polițistă, nu reuşeşte să păstreze convenția lui „cine este criminalul". Deşi filmul oferă cauze pentru acțiunile sale (în ciuda celor afirmate de Hawks), acestea sunt confuze şi complicate. De pildă, moartea lui Geiger şi implicarea lui Carmen sunt independente, dar apar inițial în film ca legate cauzal. Problema nu este (sau nu este numai), aşa cum observă Bordwell, aceea că informația cauzală privitoare la crimă este arareori oferită, ci că filmul nu arată cum se desfăşoară procesul de descoperire a criminalului în acțiunile pe care le vedem pe ecran. Cheia povestirii este Carmen, căci ea este cauza evenimentelor filmului. Ea l-a ucis pe Regan, determinând-o pe Vivienne să caute ajutorul lui Eddie Marr pentru muşamalizare, făcând-o susceptibilă de şantaj. Dependența lui Carmen de droguri va da naştere la cererea constantă de mai mulți bani, care îl va face pe Generalul Sternwood să angajeze serviciile lui Marlowe. Toate cele de mai sus nu fac parte din povestea centrală, ci reprezintă o mizanscenă pentru povestea de dragoste dintre Marlowe şi Vivienne. Structural, toate crimele funcționează cam ca leopardul din *Bringing Up Baby* (1938), şi anume ca mijloace. Bordwell sugerează că „*The Big Sleep* este un film polițist în care interesul de a construi *fabula* investigației are precedență în raport cu construirea unei *fabule* coerente a crimei." Aş spune însă că ambele sunt, de fapt, lăsate în urmă de interesul pentru interacțiunea personajelor. Prin urmare, lipsa unei motivații adecvate pentru „ce şi cum"-ul filmului nu deranjează. Cu toate acestea, în timp ce filmul face parte din tradiția clasică, el deviază de la definiția narațiunii clasice din *The Classical Hollywood Cinema*.

Scopul meu a fost aici acela de a contesta hegemonia argumentului cu privire la narațiunea clasică. Căci „flexibilitatea" care i-a fost atribuită acesteia devine atât de elastică, încât nu există forme postclasice care să nu fie absorbabile de către sistemul clasic. Cinematograful american contemporan este marcat de dispariția sistemului de studio şi de noi forme de competiție şi organizare „pentru profit" în contextul nu doar al televiziunii, ci şi al pieței de cablu, satelit şi video. Obiectivele acestuia, ca cinema narativ, nu pot fi interpretate ca unificate, aşa cum era posibil în vechiul sistem oligopolist. Normele stilistice s-au schimbat şi, probabil, ele nu mai subzistă sub forma unui corp solid de reglementări. Relația dintre cinematograful contemporan american şi formele sale narative trebuie încă să fie investigată.

În românește de LIVIU ANDREESCU

Din *Contemporary Hollywood Cinema*, editat de Steve Neale şi Murray Smith, Routledge, Londra, 1998. Copyright © Routledge, 2001.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

MURRAY SMITH

Teze asupra istoriei Hollywood-ului

Pe vremuri, principalele instrumente necesare pentru turnarea unui film erau un megafon, un microfon puternic şi o intrigă. Cel din urmă este singurul care a supravieţuit. (Wegee and Mel Harris, *Naked Hollywood*)

Au existat, ştiu asta, o mulţime de Noi Hollywood-uri... (Jon Lewis, *Whom God Wishes to Destroy: Francis Coppola and the New Hollywood*)

Încă din anii '60 s-a înregistrat o proliferare a termenilor care desemnează schimbări mai mult sau mai puţin fundamentale în natura – şi, astfel, în periodizarea – cinematografului hollywoodian: New Hollywood, New New Hollywood, postclasicism şi, pe cale mai indirectă, postfordism şi postmodernism. Înainte ca aceşti termeni să intre în circuitul curent, criticii se referiseră deja la ceea ce ei desemnau ca fiind modificări importante în natura filmului american prin termeni care, de atunci, au ieşit din uz – „New Movie" a lui Manny Farber, bunăoară, sau cinematograful „maximizat" care, după Lawrence Alloway, acoperea perioada 1946-1964. Mulţi critici presupun, argumentează sau arată implicit că epoca cinematografului clasic hollywoodian de studio fie s-a transformat parţial, fie a fost total depăşită.

În mai toate analizele „cinematografului hollywoodian clasic", conceptele de bază sunt *stabilitate* şi *reglementare*, caracteristici fie preţuite pentru maniera în care au făcut posibilă o mare artă populară, fie

---

***MURRAY SMITH** este un cunoscut teoretician al cinematografului, autor a numeroase volume de referinţă, personale sau antologate, precum* Engaging Characters: Fiction, Emotion and The Cinema, Film Theory and Philosophy: Aesthetics and the Analytical Tradition, Contemporary Hollywood Cinema *etc.*

deplânse pentru constrângerile pe care le-au impus asupra autorilor de film. Numai că ce anume a fost reglementat astfel încât să asigure un înalt grad de stabilitate e o chestiune care variază considerabil. Întâi de toate şi în modul cel mai evident, clasicismul poate avea ca referinţă un anume tip de caracteristici narative şi estetice (stabilitatea sistemului de genuri, de pildă, sau a principiilor de continuitate); sau se poate referi la sistemul de studio ca la un mod de producţie. Pentru a lăsa filmele la o parte, „clasicismul" poate fi socotit ca descriind un anume tip de audienţă, caracterizată de un înalt grad de „omogenitate" sau de uniformitate psihică.

Deşi conceptul unui cinematograf american „clasic" a circulat timp de decenii, el a devenit un subiect de atenţie teoretică în reviste precum *Monogram* şi *Screen* în anii '70 şi s-a bucurat de un tratament mult mai substanţial prin David Bordwell, Janet Staiger şi Kristin Thompson în lucrarea lor de căpătâi *The Classical Hollywood Cinema* (abreviată mai jos *CHC*). Influenţaţi atât de André Bazin, cât şi – în mod mai puţin evident dar probabil la fel de mult – de Jan Mukařovský, Bordwell, Staiger şi Thompson folosesc fraza „cinematograful hollywoodian clasic" pentru a se referi la un tip de practică cinematografică (o estetică a „decorului, proporţiei, armoniei formale" (*CHC*, p. 4)) care sprijină şi este sprijinită de un anumit tip de producţie de film (sistemul de studio). „Eticheta de «clasicism»", spun autorii, „este folositoare pentru că trimite imediat la calităţi estetice distincte (eleganţă, unitate, măiestrie guvernată de reguli), ca şi la funcţii istorice (rolul Hollywood-ului ca principal stil cinematografic al lumii)" (*CHC*, p. 4). Aşadar, termenul de „clasic" nu conotează exclusiv calităţi estetice, ci se referă şi la rolul istoric al producţiei filmografice a Hollywood-ului ca un model de cinematograf pentru restul lumii: filmele clasice se numesc clasice în sensul că sunt *acceptate ca model*.

Pe urmele lui Mukařovský, Bordwell, Staiger şi Thompson disting între câteva dimensiuni formale: se referă la norme materiale, tehnice, estetice şi socio-etico-politice („practice"). Despre fiecare dintre acestea se poate spune că a fost supusă reglementării severe în perioada studiourilor (multe norme materiale şi tehnice, bunăoară, au fost reglementate şi stabilizate prin intermediul cooperării dintre studiourile importante, în timp ce multe norme practice au fost reglementate prin Codul de Producţie). Accentul pus de *The Classical Hollywood Cinema* cade în mod evident asupra normelor tehnice şi estetice, deşi această afirmaţie trebuie calificată în două direcţii. Mai întâi, normele materiale şi „practice" sunt, ce-i drept, avute în vedere, deşi numai în măsura în care acestea constrâng normele de natură tehnică şi estetică (principiul uniunii cuplului heterosexual este examinat ca o latură a interesului hollywoodian pentru completitudine narativă, de pildă). În al doilea rând, există un important

Scanned with OKEN Scanner

principiu al interdependenței în operare: nu numai între modul de producție şi cel al practicii cinematografice, ci şi, cel puțin la nivel implicit, între diferitele tipuri de normă. Se poate argumenta, de pildă, că normele tehnice ale completitudinii narative şi *shot/reverse shot editing* sunt interdependente în raport cu normele estetice ale „unității" şi „armoniei". Aşa ia naştere un principiu holist (evident şi la Bazin): ideea că stabilitatea reglementată a fiecăruia dintre aceste tipuri de norme, dimpreună cu natura ordonată a modului de producție, generează o stabilitate generală mai mare decât simpla sumă a acestor niveluri. Există, pentru a reaminti metafora lui Bazin, un „profil de echilibru" general, generat din stabilitatea obținută pe fiecare dintre aceste dimensiuni instituționale şi formale.

Unde Bordwell, Staiger şi Thompson susțin că stilul clasic a supraviețuit după 1960 (data la care partea detaliată a studiului lor ia sfârşit), în ciuda trecerii la *package production* şi a procesului de conglomerare ulterior, alți autori argumentează că estetica clasică s-a dezintegrat progresiv o dată cu dezintegrarea sistemului de studio (şi, pentru anumiți autori, o dată cu răspândirea postmodernității). De fapt, pe parcursul întregii perioade în care Hollywood-ul a fost gândit sub auspiciile cinematografului „clasic", au existat afirmații cum că s-ar fi ajuns la finele perioadei clasice. Prima astfel de susținere a fost probabil făcută implicit chiar de către Bazin, care a sugerat că clasicismul Hollywood-ului anilor '30 a început să lase loc unui cinema „baroc" în anii '40, un cinema mai conştient de sine şi mai stilizat, ca în *Duel in the Sun* (1946), *High Noon* (1952) şi *Shane* (1953). În 1952, Manny Farber se certa cu „noul fior manierist", care părea să fie mai interesat de seriozitatea tematică şi pretențiozitatea stilistică decât de virtutea tradițională a cinematografului de la Hollywood, aceea a unei povestiri captivante. În 1971, avem deja una dintre cele mai timpurii utilizări ale termenului „postclasic", care pleacă în mod explicit de la Bazin. Pornind de la caracterizarea pe care acesta o face cinematografului american al anilor '30 ca un cinema al „perfecțiunii clasice", Lawrence Alloway observă că „evoluțiile ulterioare trebuie să fie postclasice. Pentru a extinde morfologia stilistică implicită în fraza lui Bazin, filmele cu care am crescut [în anii '40 şi '50] erau baroce, elenistice, suprasaturate şi întârziate." Într-un argument care prefigurează oarecum un aspect al studiului lui Bordwell, Staiger şi Thompson, Alloway respinge această teză pentru a susține că filmele de la Hollywood din deceniile 1940 şi 1950 au intensificat sau „maximizat", mai degrabă decât răsturnat, temele şi posibilitățile formale stabilite în anii 1930.

Există două moduri importante în care se poate înțelege teza după care practica clasică a supraviețuit dezintegrării sistemului de studio. Primul, cel mai circumspect, afirmă că unul sau mai multe aspecte ale

Scanned with OKEN Scanner

sistemului amintit au continuat să supraviețuiască: structura narativă clasică, de pildă, nu însă şi normele practice cu care aceasta era asociată în anii '30 şi '40. Această perspectivă pune accentul pe multilateralitatea Hollywood-ului şi acceptă ideea că schimbarea nu s-a produs în mod uniform, ci mai degrabă a afectat în momente şi cu intensități diferite anumite laturi. Punctul de vedere secund, care este şi mai tare, susține că supraviețuiesc nu doar elemente disparate ale sistemului, ci că echilibrul obținut între şi de-a lungul diferitelor niveluri – acea caracteristică de natură superioară care conferă sentimentul de stabilitate a întregului sistem – a supraviețuit la rândul său. Această afirmație tare este mai dificil de apărat, deşi nu e nici măcar clar că există autori, printre care chiar Bordwell, Staiger şi Thompson, care doresc să se identifice cu ea: aceştia din urmă admit, de exemplu, „că forța normei clasice a fost întrucâtva redusă" (*CHC*, p. 10) după 1960, chiar dacă s-au făcut multe filme care, din punct de vedere formal, au fost clasice; mai recent, Thompson a afirmat că anumite norme tehnice şi estetice asociate cu filmul clasic au supraviațuit, însă fără stabilitatea generală.

Întrebarea privitoare la existența unui cinema postclasic distinct – ca şi întrebarea privitoare la existența celui clasic – este, atunci, o întrebare care are atât o dimensiune empirică, precum şi una conceptuală. Ca studiu empiric, nimic nu a atins rigoarea şi anvergura lui *The Classical Hollywood Cinema*, iar eseul de față nu îşi poate aroga mai mult decât o contribuție modestă în această privință. Aici doresc însă să mă refer la aspectele conceptuale ale problemei – aspecte care, trebuie subliniat, nu pot fi complet scoase din chestiune de investigația empirică, oricât de adâncă ar fi aceasta. Dacă în momentul de față nu există un acord cu privire la existența unui cinematograf postclasic, sau asupra naturii caracteristicilor care ar despărți un astfel de tip de cinema de tipul clasic, putem măcar schița criteriile importante pentru găsirea un răspuns întrebărilor precedente. Hollywood-ul, ca instituție totală, este o creatură multilaterală: care anume dintre laturile sale sunt mai importante pentru a îi înțelege evoluția? Să fie criteriile cele mai importante acelea care privesc schimbarea tehnologică, forma narativă sau utilizarea stilurilor? Să aibă prioritate sporită schimbările în modul de producție al filmelor sau cele din marketing, distribuție şi proiecție? Depinde conceptul unei tranziții „epocale" de existența unei schimbări globale, în care fiecare dintre factorii enumerați joacă un rol şi trece printr-o schimbare? Pe parcursul eseului de față intenționez să discut aceste întrebări, care privesc presupunerile şi criteriile prezente în susținerile care au în vedere clasicismul şi postclasicismul. Voi face aceasta examinând două argumente – sau, mai precis, un argument şi o familie de argumente – în favoarea ideii conform

Scanned with OKEN Scanner

căreia clasicismul epocii studioului a lăsat locul unei ere noi. Primul argument se ocupă pe larg de natura organizării industriale, în timp ce familia secundă de argumente subliniază independența esteticii filmelor hollywoodine de modul de producție.

Dezintegrare verticală și postfordism

Profilul de echilibru al clasicismului – înaltul său nivel de stabilitate – va fi afectat, susținea Bazin, doar printr-o „mișcare geologică" al cărui rezultat va fi „săparea" unui „nou pattern". Metafora lui Bazin oferă o cale spre argumentul că cea mai importantă evoluție a sistemului hollywoodian de după război a fost depășirea principiilor fordiste în jurul cărora acesta fusese organizat în era studioului. Pentru susținătorii „tezei postfordiste", decretele date de Paramount în 1948 constituie o mișcare „seismică" ce schimbă în mod fundamental tiparul hollywoodian.

Deşi conceptul de postfordism este relativ obscur în domeniul criticii de film, acesta are o relevanță directă pentru dezbaterile privitoare la deplasarea înspre producția de masă. Conceptul de postfordism a fost inventat de către sociologii care studiau modificările sistemului capitalist de producție, mai ales după al doilea război mondial când, în multe țări, strategia fordistă de producție în masă (creştere economică prin standardizare şi o atentă diviziune a muncii) au fost revizuite în urma schimbării condițiilor de piață. Într-o serie de articole, Michael Storper şi Susan Christopherson au folosit evoluția industriei cinematrografice din SUA după 1948 drept studiu de caz pentru analiza postfordismului. În sensul în care cei doi autori aplică conceptul cinematografului hollywoodian de după război, postfordismul implică deplasarea dinspre o piață masivă şi puțin diferențiată deservită de o serie limitată de bunuri standardizate şi produse în masă, înspre o serie de piețe specifice şi mai eterogene, pe care pot fi vândute în mod profitabil produse specializate. „Şocul inițial" produs de decretele Paramount-ului, care a forțat marile studiouri să-şi vândă partea de proiecție, a ridicat în mod dramatic „nivelul de incertitudine [şi] instabilitate" pe piața cinematografică, argumentează Storper. Pierderea controlului asupra proiecției a încurajat tendințele (deja existente) de a face filme mai puține dar mai costisitoare, ca şi *package production* „independentă". Detaliile acestui proces de dezintegrare verticală sunt destul de bine cunoscute în studiile cinematografice. Cu toate acestea, analiza lui Storper atrage atenția asupra unui număr de caracteristici mai puțin cunoscute ale industriei cinematografice postbelice. Creşterea în *package production* duce la o creştere a numărului de companii cinematografce independente – atât companii de producție

Scanned with OKEN Scanner

independente (mici companii de producție fără o relație corporatistă cu o societate de distribuție), ca şi firme specializate care se ocupă de anumite procese de preproducție, producție şi postproducție (agenții de plasare, de efecte speciale, firme de catering etc.). Aceste firme specializate adaptează apoi produsele şi serviciile pe care le oferă nevoilor diferiților clienți, proces pe care Storper îl numeşte *varietatea produselor* (pentru a-l distinge de diferențierea produselor), asigurându-şi astfel viabilitatea pe termen lung. Organizarea producției este acum „specializată în mod flexibil" în sensul că, față de sistemul de producție tipic fordist, unitățile specializate sunt mult mai capabile să se adapteze la variații ale cerințelor pieței (sau unui număr de piețe „nişă"). Aceasta se poate observa paralel cu efectul integrării orizontale la nivel corporatist: pe măsură ce companiile cinematografice au fost incorporate în conglomerate mai mari, cu interese în alte domenii ale industriei de *entertainment*, riscul ataşat producției de film – mai mare, în mod relativ, datorită creşterii continue a investițiilor în filmele individuale – a fost mişcorat de către alte produse şi proprietăți ale conglomeratului. O observație centrală a analizei lui Storper, însă, se referă la faptul că controlul corporatist al organizării producției şi al procesului de dezintegrare verticală este absent după ce procesul atinge un anume punct:

> Un proces de înlocuire a economiilor interne este pus în mişcare şi, dincolo de un anume punct, este lăsat neschimbat de firmele de dimensiuni mari, deoarce nici o singură firmă nu poate exercita suficient de mult control pentru o perioadă suficient de lungă de timp. Dezintegrarea care se produce astfel poate începe cu operațiunile de subcontractare, dar se poate sfârşi cu apariția unei rețele de furnizori independenți şi unui sistem flexibil şi specializat.

Această analiză trebuie să facă față unor provocări care vin din direcții diferite. Întâi, pentru că filmele nu sunt absolut identice – două firme de gen, formulaice, implică mult mai multe diferențe decât două autoturisme de acelaşi model, produse pe o linie de asamblare –, natura „fordistă" a modului de producție din era studioului era oricum întotdeauna compromisă într-o anumită măsură. (Recunoscând acest lucru, Bordwell, Staiger şi Thompson vorbesc despre „asamblare serială" mai degrabă decât despre „producție de masă" (*CHC*, p. 92).) Într-adevăr, multe descrieri ale strategiilor postfordiste se aplică la fel de bine la epoca studioului ca şi la cea de după 1948; gândiți-vă, de exemplu, la afirmația că „automatizarea flexibilă foloseşte maşini cu utilizare generală pentru a produce o varietate de bunuri." În ciuda accentului pus pe omogenitatea audienței hollywoodiene în anii '30 şi '40, împreună cu ideea că spectatorii merg la cinema în egală măsură din motive rituale ca şi pentru a vedea anumite filme, varietatea genurilor, ca şi numărul de staruri, indica şi

Scanned with OKEN Scanner

satisfăcea un număr mare de gusturi şi audienţe distincte; cum am notat mai devreme, filmul individual este distinct de produse similare într-un grad în care alte bunuri produse în masă nu sunt.

Argumentele lui Matthew Bernstein cu privire la continuităţile şi similarităţile dintre producţia en-detail şi producţia de masă „semi-independente" în epoca studioului adaugă greutate argumentelor de mai sus. Bernstein demonstrează că societăţile „independente" de producţie care deţin acorduri de distribuţie cu casele mari (precum Selznick, Goldwyn şi Wanger) au funcţionat, în aproape toate cazurile, în exact acelaşi mod ca şi unităţile de producţie ale studiourilor. Aceasta implică, însă, că deplasarea spre *package production* din anii '50 nu a fost atât de fundamentală pe cât sugerează mulţi observatori – inclusiv Storper –, căci producţia de masa „semi-independentă" fusese o practică încetăţenită, deşi minoritară, utilizată de catre studiouri. Problemele tezei lui Storper pe care le pun în lumină aceste observaţii au în vedere, atunci, tocmai adecvarea industriei de film americane pentru un studiu de caz al deplasării către postfordism, date fiind particularităţile „non-fordiste" din perioada presupus fordistă.

După Storper, „principiile de căpătâi ale industriilor fordiste" sunt „integrarea verticală, producţia de masă şi structurile oligopoliste stabile de piaţă". În ciuda modificărilor din organizarea producţiei pe care acesta le descrie, totuşi, natura oligopolistă a industriei de film americane s-a schimbat. Faptul a fost arătat imediat de mai mulţi critici, care l-au acuzat pe Storper că a omis să discute rolul crucial al distribuţiei în menţinerea controlului oligopolist asupra industriei de către un grup restrâns de mari corporaţii. Motivele acestui dezacord pronunţat sunt în cele din urmă de găsit în interesele diferite ale argumentelor propuse de Storper şi, respectiv, de criticii săi care insistă asupra importanţei finanţării şi distribuţiei. Storper este interesat tocmai de organizarea producţiei în industrii care s-au îndepărtat de modele de execuţie (cvasi)fordiste, integrate vertical, de tip linie de asamblare. Deşi deplasarea dinspre modul fordist de producţie este în mod evident legată de natura produsului şi de obiceiurile consumatorului, acestea din urmă rămân, pentru Storper, chestiuni de importanţă secundară. Mai mult, analiza sa nu poate explica tendinţa înspre *re*-integrare verticală, evidentă în anii '80 şi '90 .

Storper nu face prea multe afirmaţii detaliate privitoare la impactul dezintegrării verticale asupra formei şi stilului filmelor. El observă însă că industria a răspuns dezintegrării prin intensificarea diferenţierii produselor (prin introducerea ecranului lat etc.), dând naştere unei perioade de „inovaţie constantă". Despre această evoluţie se spune, pe linia „noului pluralism al produselor" şi a „noii importanţe a tehnologiei", că este

Scanned with OKEN Scanner

caracteristică postfordismului în general şi, în mod cert, opusă principiului central al clasicismului: „Lucrările «clasice» se conformează." Cu toate acestea, controlul industriei de către companiile mari de film, exercitat acum prin intermediul finanţării şi distribuţiei, continuă să acţioneze ca o constrângere majoră înaintea inovaţiei şi diversităţii. Aşa cum s-a arătat de către Bernstein şi Tino Balio, sistemul de *package production* nu garantează nicicum o libertate de expresie sporită din punct de vedere tematic, formal şi stilistic. „Producţia hollywoodiană de unitate şi semi-independentă... oferea doar un *potenţial* pentru autonomie procedurală şi o cinematografie originală, în condiţiile în care contextul istoric propice ... sporea acel potenţial. ...Acesta este motivul pentru care părăsirea sistemului de studio de către semi-independenţi este „mai degrabă aparentă decât reală"." Alţi autori au argumentat că această dominaţie continuă nu numai că are efecte constrângătoare asupra industriei americane „independente" de film, dar ea susţine hegemonia culturală americană în afara ţării. Posibilitatea unor culturi cinematografice naţionale şi regionale este erodată de către globalizarea esteticii hollywoodiene.

Pe de-o parte, deci, „libertăţile" epocii de după schimbare erau, într-un grad mai mare decât se admite de obicei, deja prezente în era studioului; pe de alta, „constrângerile" şi controlul din epoca studioului au supravieţuit în epoca *package production*, deşi în special prin intermediul unor mecanisme legale şi corporatiste. Aserţiunea lui Storper privitoare la creşterea relativă a rolului şi puterii firmelor independente se aplică în special la nivelul firmelor de *furnizori* din domeniul producţiei cinematografice. Nu există dubii că, din punctul de vedere al „concentrării de piaţă", marile societăţi cinematografice şi-au păstrat în general segmentul de piaţă de-a lungul perioadei în chestiune. De fapt, s-ar putea susţine că industria cinematografică americană este un bun exemplu nu de postfordism ci de *dualism industrial*, în care companii de producţie independente acţionează simultan ca „absorbanţi de şoc" şi braţe de cercetare („*pilot fish*") pentru marile companii, „atrăgând capitalul de risc şi talentele creatoare pe care firmele mari să le poată exploata prin intermediul controlului distribuţiei."

Postclasicism, neoclasicism şi New Hollywood

Argumentul postfordist este, esenţialmente, unul privitor la natura organizării industriale, cu implicaţii neclare asupra formei filmelor în sine. Prin contrast, a doua familie de argumente pe care le voi examina pune accentul în primul rând pe chestiuni de ordin estetic: fie dându-le atenţie

Scanned with OKEN Scanner

în mod exclusiv, fie, cel mai adesea, prin intermediul unor argumente referitoare la interdependența formei filmelor hollywoodiene de modul lor de producție – o presupoziție cheie, așa cum am văzut, în lucrarea lui Bordwell, Staiger și Thompson. Mă voi referi în mod general la aceste argumente ca la argumente în favoarea unei ere „postclasice" deși, așa cum vom vedea, perioada în cauză a fost denumită în multe feluri.

Termenul de postclasicism este unul de dată relativ recentă. Termenul de „New Hollywood" este sensibil mai vechi – sau, cel puțin, a fost subiectul unei discuții mult mai intense și a unei reconsiderări a sensului său inițial. Peter Krämer a descoperit utilizări timpurii ale termenului în 1959, dar la nivel academic conceptul a fost adoptat în anii '70, când a început să fie aplicat perioadei experimentaliste de la finele deceniului șase și din deceniul șapte, perioadă posibilă datorită nesiguranței economice a unui Hollywood ce căuta forme de succes durabil și predictibil după declinul masiv de audiență postbelic și problemele de supraproducție de la mijlocul și sfârșitul anilor '60. Una dintre prezentările cheie ale perioadei este eseul din 1975 al lui Thomas Elaesser, „Patosul eșecului", care reflecta asupra „Noului Hollywood" al unor regizori precum Altman, Hellman și Spielberg, pe fundalul unor scrieri mai vechi ale autorului și colegilor săi despre cinematograful hollywoodian clasic, apărute în revista *Monogram*. Dinamica cauzală și caracteristicile principale ale acestei perioade din cinematografia americană sunt acum binecunoscute: încorporând elemente extrase din cinematograful european de artă, aceste filme înfățișau protagoniști nesiguri, contra-culturali și marginali, ale căror scopuri erau relativ greu de definit și, în cele din urmă, rămâneau neîndeplinite, spre deosebire de cele ale figurilor eroice și victorioase ale filmului clasic.

„New Hollywood" – sau ceea ce David James numea „filmul american de artă" – a reprezentat un trend în tensiune dialectică cu *blockbuster*-ele epocii, în mod special ciclul de *disaster films*. În timp ce filme precum *Bonnie and Clyde* (1967) și *Easy Rider* (1969) au avut mult succes, multe se bazau totuși pe premise narative relativ complexe, nu dispuneau de staruri majore și, unele dintre ele, precum *MacCabe and Mrs Miller* (1971), aveau o calitate în mod deliberat brută, „primitivă". *Blockbuster*-ele și filmele „de artă" intrau în relație dialectică și din punct de vedere narativ. Elaesser susținea că „eroul nemotivat" eroda structura narativă a filmelor: scriind la premiera lui *The Mean Machine* (1974), el se întreba dacă „a văzut ultimele 15 minute ale filmului anterior, sau scena dinaintea genericului unui film cu flashbackuri care însă nu mai ajunge să ruleze." S-a spus că, prin proiecte precum *Star Wars* (1977) și *Raiders of the Lost Ark* (1981), Lucas și Spielberg au încercat să se întoarcă la închegarea și

Scanned with OKEN Scanner

tranzitivitatea narativă mai veche. În mod ironic însă, după cum vom vedea, anumiți critici ai acestor filme le-au discutat ca pe manifestări ale unei maladii narative.

Analizele lui Elaesser şi ale asociaților săi de la *Monogram* par să fi influențat puternic istoriografia lui Bordwell, Staiger şi Thompson, care printre altele au substanțiat ipoteza unei perioade clasice extinse, care începe la mijlocul anilor 1910 şi continuă după decretele de la Paramount, până în anii 1960. Cât despre întrebarea privitoare la importanța inovațiilor Noului Hollywood, există păreri marcat opuse. În timp ce Elaesser susține că aceste filme au păstrat o arhitectură de adâncime pe care o moşteniseră de la filmul de gen, ca şi o intensitate emoțională caracteristică permanent filmelor hollywoodiene încă de la începuturi, argumentul său implică faptul că perioada în cauză a marcat o ruptură fundamentală cu cinematograful hollywoodian clasic. Noua importanță dată audiențelor „marginale" de către Hollywood, ca şi atitudinile critice şi cinice atribuite acestor grupuri, au subminat ideologia lui „se poate", care, după autor, era implicită în însăşi forma narativă clasică. Aceste filme „de tranziție" păreau să fie vestitoarele unei noi ere a cinematografiei americane. Ca şi Elaesser, Bordwell şi colegii săi susțin ideea continuității convențiilor de gen în jurul cărora se coagulau elementele preluate din filmul de artă. Dar argumentul lui Bordwell este distinct de cel al autorilor de la *Monogram* fiindcă sugerează că cele de mai sus constituie un exemplu de asimilare stilistică, iar nicidecum o transformare formală generală: sistemul de convenții de adâncime – la nivelul funcțiilor, mai degrabă decât la nivelul mijloacelor – rămâne acelaşi (*CHC*, pp. 373-5). Într-un anume sens, argumentul lui Bordwell poate fi văzut ca o reluare, în interiorul carcasei teoretice a acestuia, a remarcii celebre a lui Bazin cu privire la „fertilitatea" „artei clasice" a cinematografului american „atunci când intră în contact cu noi elemente."

Conceptul unui New Hollywood a suferit însă o mutație curioasă, sfârşind prin a desemna fie ceva diametral opus filmului de artă american, fie ceva care îl include pe acesta din urmă, fiind în mod simultan mult mai extins decât acesta. Conform acestei perspective – articulată concis de Thomas Schatz – inovațiile tematice, narative şi stilistice de la finele anilor '60 şi din anii '70 au fost doar o fază a unei reorientări şi restabilizări progresive ale industriei de film, dusă la bun sfârşit după 1975. Această nouă stabilitate ar fi fost asigurată nu prin flirtul cinematografului american cu filmul de artă european, ci prin ceea ce a fost uneori numit – din nou printr-o extensie a analogiei cu istoria artei – *neoclasicism*: o reîntoarcere la filmul de gen, marcat acum de cunoaştere de sine sporită şi încărcat cu super-efecte, *saturation booking*, bugete de producție umflate şi, uneori,

Scanned with OKEN Scanner

chiar şi cu bugete de reclamă sporite. Deşi anumite proiecte „artistice" au continuat să fie sprijinite de studiouri la sfârşitul anilor '70 – *Days of Heaven* (1978), *Apocalypse Now* (1979), *All that Jazz* (1979), *Heaven's Gate* (1980) –, direcția în carea avea să meargă industria fusese decisă de succesul monumental al acelor „simulări hiperbolice de filme hollywoodiene de serie B" – *Jaws* (1975) şi *Star Wars*. Multe dintre caracteristicile acestor filme „evenimențiale" neoclasice s-au născut din integrarea orizontală care exista acum între producătorii de film şi alte companii de *entertainment*, în care filmele „sunt gândite cu piața multimedia şi cu franciza în minte." În timp ce, după Schatz, aceste filme sunt diferite de filmul clasic de la Hollywood prin accentul lor pe intriga „visceralã, cinetică şi rapidă", în detrimentul personajului, s-ar putea foarte bine susține că, în fapt, aceste filme se inspiră dintr-o altă ramură a moştenirii erei studioului – filmul de serie B, lucru evident în *Star Wars*, suita *Indiana Jones*, sau în remake-ul britanic după *Flash Gordon* (1980).

Într-o analiză care se suprapune în mai multe locuri peste cea a lui Schatz, Justin Wyatt a arătat că schimbările economice şi instituționale de la Hollywood din anii 1960 „au modificat în mod irevocabil formula produsului hollywoodian." Dat fiind principiul interdependenței dintre formă şi contextul industrial, ne putem aştepta ca o schimbare anume să fi avut în mod special un impact asupra formei filmelor de la Hollywood. După procesul de conglomerare şi apariția cablului, satelitului şi a piețelor de *home video*, partea solidă a profiturilor se realizează acum din piețe „ancilare", mai degrabă decât din *box office*. De ce anume ar avea această evoluție o astfel de importanță – mai mare chiar decât toate celelalte schimbări de după 1948? Atunci când majoritatea profiturilor vin din surse diferite de piața cinematografelor, este de aşteptat ca de presiunile piețelor amintite să se țină cont mult mai mult în procesul de producție. Un exemplu îl constituie schimbările din practica compozițională determinate de ecranul lat, datorate importanței pieței TV; după Wyatt, un set încă mai important de schimbări formale a fost generat de sinergiile cu piața muzicală (videoclipuri muzicale şi coloane sonore) şi publicitate, rezultând în ceea ce autorul numeşte o estetică „modulară", care tinde să încetinească şi să „fragmenteze" forma narativă.

Wyatt localizează estetica modulară în foarte popularul şi influentul film *high-concept*, un termen şi o formă care au devenit faimoase în anii 1970. Un film *high-concept* este un film care pune accentul pe stil şi „eleganță", sprijinite de o structură narativă simplă şi uşor de rezumat, bazată pe fizicul personajelor. Astfel de filme oferă pentru publicitate simboluri, imagini şi descrieri sumare ale acțiunii, care acționează apoi ca veritabile

Scanned with OKEN Scanner

„cârlige". Filmul *high-concept* se bazează covârşitor pe prezenţa starurilor şi dă importanţă mare coloanei sonore (de obicei un amestec de muzică compusă special şi cântece pop), care este apoi pusă pe piaţă separat, ca unul sau mai multe albume asociate filmului (vezi primele două episoade din *Batman*). În plus, videoclipurile muzicale reiau adesea aspecte ale filmului pentru a promova atât filmul cât şi muzica. Aceştia sunt factorii care determină, se argumentează, modularitatea filmului *high-concept*, ale cărui secţiuni depăşesc uneori necesarul impus de intrigă, dobândind o funcţie autonomă, ce contrastează cu închegarea „economicoasă" a filmului clasic.

Filmele *high-concept* sunt filmele cele mai „condiţionate de piaţă" dintre producţiile hollywoodiene, susţine Wyatt. Pe măsură ce marile companii cinematografice au fost absorbite de marile conglomerate, potenţialul pentru sinergie între domeniile, până atunci separate, ale industriei de *entertainment* a putut fi realizat. Filmul pentru „marele ecran" este astăzi doar începutul unui lanţ de profit care include televiziunea, piaţa de *home video*, CD-uri, jocuri de calculator, îmbrăcăminte şi aşa mai departe. Wyatt pune un accent special pe marketing: nu numai că modul de producţie s-a schimbat, dar chiar accentul pus pe marketingul şi *pitching*-ul filmelor individuale, ca şi convergenţa dintre filme şi reclamă, au afectat direct forma acestor filme. Influenţa reclamei este evidentă, de pildă, în evoluţiile din plasare, marketingul coloanelor sonore şi din reclamele televizate ale noilor apariţii, în stilul vizual strălucitor, supra-lustruit al regizorilor care pun preţ pe reclamă, precum şi în capacitatea de substituţie a actorilor, starurilor şi modelelor.

Alţi autori au adoptat o poziţie mai puţin echilibrată cu privire la impactul marketingului şi reclamei asupra structurii narative. Richard Schickel susţine că „Hollywood-ul pare să fi pierdut sau abandonat arta naraţiunii"; majoritatea filmelor contemporane, arată el, oferă rareori mai mult decât „o succesiune de senzaţii nediferenţiate, accidente fericite sau nefericite, care nu prea au nimic de-a face cu ceea ce le-a precedat şi cu ce va urma." Dintr-o asemenea descriere s-ar putea înţelege că un film dadaist precum *Entr'acte* (1924) ar fi devenit modelul cinematografiei hollywoodiene. Rapoartele asupra decesului naraţiunii sunt, totuşi, cu mult exagerate (şi, de obicei, fie speculaţii impresioniste, fie generalizări bazate pe un număr foarte redus de exemple). Structura narativă nu a dispărut, dar noile tehnologii şi noile piete au încurajat anumite tipuri de naraţiune, a cărei sursă poate fi găsită în seriale, aventuri de serie B şi melodrame episodice. Date fiind profiturile potenţiale ce pot fi scoase din jocurile de calculator, de pildă, nu trebuie să fim surprinşi că filme de acţiune şi

Scanned with OKEN Scanner

aventură – precum *The Lost World* (1997) – sunt percepute ca fiind posibile surse de profit, sau că scenele de urmărire se potrivesc foarte bine jocurilor PC. Dar chiar şi aici naraţiunea este omniprezentă. Poate că nu se dă prea multă atenţie motivaţiei personajelor şi se dă mult mai multă spectacolului – genul de caracteristici asupra cărora insistă Thomas Schatz –, sau poate e vorba chiar de o construcţie neglijentă a intrigii, dar aceasta din urmă în mod sigur nu a dispărut în spatele norului de fum al efectelor speciale. În filmele de acţiune, intriga avansează *prin intermediul* spectacolului; elementele spectaculoase sunt, în genere, la fel de „narativizate" ca şi spaţiile mai puţin evidente ale altor genuri de film. După cum demonstrează Peter Krämer şi Warren Buckland, o aşezare atentă a structurii narative – necesară răspunsului emoţional asociat cu poveştile clasice – iese încă în evidenţă în cele mai mari blockbustere contemporane; şi după cum arată K.J. Donnely, natura conglomerată, multimediatizată a industriei nu distruge în mod necesar filmul transformându-l într-o înşiruire de sunete şi imagini disconecte. Dinozaurii din filmele recente ale lui Spielberg nu sunt doar forme de spectacol impresionant, ci creaturi care inspiră groaza şi uimirea – personaje şi antagonişti într-o poveste. Această dimensiune emotivă este unul dintre lucrurile care face filmele memorabile, „memorializând" mai departe experienţa prin achiziţionarea de noi produse – jocuri, filme video, haine sau obiecte tematice. Aşa încât problema nu e că naraţiunea ar fi fost înlocuită în ultimii cincisprezece sau douăzeci de ani de noile tehnologii şi de marketing, ci că cererea şi oportunităţile pe care acestea le creează au dus la un accent pus pe anumite genuri şi forme episodice de naraţiune. Segmentele modulare la care se referă Wyatt nu sunt doar constrânse de intrigile acestor filme, ci îşi primesc sensul prin intermediul acestora din urmă. Tot aşa cum experienţa „marelui ecran" joacă un rol mult mai amplu pentru profitabilizarea pieţei multimedia decât ar sugera cifrele obţinute din vânzarea de bilete, filmul oferă o istorie narativă de bază care, pe de-o parte, încarcă cu semnficaţie şi cu rezonanţă emoţională simbolurile acestuia şi, pe de altă parte, oferă un context în care aceste asociaţii pot fi exploatate în alte contexte media.

Continuitatea Hollywood-ului

Mulţi critici ai perioadei postbelice au argumentat că cinematografia hollywoodiană a trecut, sau era pe punctul de a trece, pragul într-o nouă epocă. Au existat în acelaşi timp destui critici care au avertizat împotriva unor judecăţi prea grăbite privitoare la mutaţiile fundamentale, sugerând

Scanned with OKEN Scanner

că schimbările superficiale pot ascunde continuități de adâncime. Din acest punct de vedere, istoricii Hollywood-ului „Nou" sau postclasic identifică corect noi faze sau tendințe în diferențierea produselor, însă nu sunt justificați în susținerea unei ruperi cu perioada clasică. Însăşi regularitatea cu care au fost proclamate noi epoci, numărul mare de „New Hollywood-uri" care au apărut în istoriografia cinematografică, recomandă o perspectivă mai sobră: dacă lucrurile sunt tot timpul noi, nimic nu mai e nou cu adevărat. Există, ce-i drept, un proces constant de ajustare şi adaptare la contexte noi, dar această adaptare se face în raport cu obiective constante: maximizarea profiturilor prin producerea de filme cu substanță narativă clasică. În loc să căutăm o discontinuitate între clasicism şi un aşa-zis postclasicism, ar fi mai profitabil să căutăm schimbări şi deplasări de anvergură mai redusă, la nivel instituțional şi estetic, în contextul mai larg al unei continuități a industriei americane de cinematografie comercială. Nu că schimbarea nu ar fi avut loc, dar anvergura ei a fost permanent supraestimată.

Există o poziție istoriografică relevantă care nu a fost articulată în mod unificat şi, prin urmare, a primit puțină atenție. Această teză este similară cu argumentul conform căruia sistemul hollywoodian a păstrat un caracter esențialmente identic de la perioada de juniorat şi până astăzi – cu calificarea vitală că acest sistem *nu* trebuie gândit ca unul clasic. Înclinarea analizei înspre problema estetică, care a introdus în mod inevitabil termeni care aparțin limbajului istoriei artelor, este respinsă. Ca şi argumentul aproape-geamăn, această poziție recunoaşte durabilitatea motivației economice, dar depăşeşte premisa conform căreia aceasta ar atrage după sine apelul la forma narativă clasică. Multe filme făcute la Hollywood – şi probabil chiar întregi genuri – în era studioului, continuă argumentul, nu sunt caracterizate de armonia formală sau „decorul" care stau de obicei în spatele noțiunii de „clasic". Normele narațiunii clasice, deşi trecute printre obiective în manualele de scenaristică sau în cunoaşterea informală, sunt compromise şi întrerupte de alte forme de interes: tentația comediei (şi a altor tipuri de emoții), parada starurilor, tentația spectacolului pur. Richard Maltby şi Ian Craven, de pildă, discută Hollywood-ul în termenii unei „estetici comerciale" care este „prea oportunistă pentru a pune mult preț pe coerență, unitate organică sau chiar pe absența contradicțiilor între virtuțile primare", o analiză care „nu face casă bună cu perspectiva stilistică a organizării filmului implicită în ideea de clasicism." Pentru a folosi terminologia din *The Classical Hollywood Cinema*, narațiunea clasic-armonioasă nu a fost niciodată „dominanta" vreunei ere a filmului Hollywoodian, chiar dacă a fost

Scanned with OKEN Scanner

prezentă ca principiu compoziţional cheie. Acest mod de a privi lucrurile distruge complet motivaţia identificării unei epoci postclasice, întrucât trăsăturile estetice ale cinematografului aşa-zis postclasic sunt demascate ca un aspect care a aparţinut dintotdeauna filmului aşa-zis clasic.

Una dintre criticile aduse lui Bordwell, Staiger şi Thompson este aceea că, în ciuda bogăţiei materialului istoric pe care lucrarea lor îl conţine, descrierea modelului clasic hollywoodian este anistorică. Sistemul clasic pe care autorii îl propun devine atât de abstract, generalizat şi atotcuprinzător, încât orice îi poate fi asimilat şi nimic nu îl poate cu adevărat schimba. Dirk Eitzen, bunăoară, a argumentat că dedesubtul studiului lui Bordwell, Staiger şi Thompson se ascund un set de principii funcţionaliste, principii care sunt potrivite studiului proceselor istorice îndelungate. Dar în măsura în care o explicaţie funcţională este concepută pentru a explica maniera în care un sistem se perpetuează şi rămâne stabil pentru perioade îndelungate de timp, evoluţia istorică devine secundară.

În timp ce Eitzen observă că acest funcţionalism este mult mai subtil şi mai robust decât îl consideră detractorii, ba chiar că este probabil singura teorie care explică dezvoltarea istorică pe termen lung fără a asuma presupoziţii teleologice, tot el observă că funcţionalismul are propriile limitări. Acestea devin vizibile în special în analiza episoadelor istorice scurte, atunci când intenţiile şi intervenţiile agenţilor individuali şi instituţionali – care explică evenimentele ce obligă sistemul să se reorienteze sau îl falimentează – prind mai multă greutate decât tendinţele şi constrângerile care funcţionează pe termen lung. Într-un argument similar, Henry Jenkins sugerează că „există un proces necesar de experimentare şi acomodare care însoţeşte adoptarea de norme estetice străine în sistemul clasic dominant", proces pe care Bordwell, Staiger şi Thompson îl minimalizează în favoarea asimilării finale a acestor trăsături estetice străine de către sistem. În dorinţa de a evita supraevaluarea „subversivităţii" unui film sau gen anume, înclinaţia funcţionalistă a *The Classical Hollywood Cinema* nivelează poate experienţa locală şi imediată a schimbării şi discontinuităţii.

Aşa cum ne-au învăţat istoricii şcolii Analelor însă, istoria e formată din multe straturi care se schimbă în ritmuri diferite, iar staza constituie un fapt istoric în aceeaşi măsura ca şi schimbarea. Bordwell, Staiger şi Thompson nu „alungă" istoria; mai degrabă, perspectiva lor implică tocmai existenţa unor niveluri diferite de schimbare şi evoluţie. Aceasta este o istorie a mijloacelor, fiind în acelaşi timp diferită de o istorie a funcţiilor acestora şi de o istorie a relaţiilor dintre sistemele în care mijloacele funcţionează

Scanned with OKEN Scanner

(*CHC*, pp. 6-7, 9-10). Modul ca întreg – „stilul total" – care conține aceste niveluri poate fi *subminat*: atâta doar că standardele necesare subversiunii sunt cu adevărat înalte – continuitatea clasicismului este argumentată prin contrastarea filmului de artă american cu forme radical diferite de cinema, precum contracinema-ul lui Jean Marie Straub şi Danièle Huillet. A spune că New Hollywood-ul lui Elaesser nu reuşeşte o discontinuitate epocală nu înseamnă, aşadar, a spune că, la un nivel mai adânc, nu a avut loc o deplasare.

Această problemă – cea a lipsei de claritate în privința aspectului hollywoodian discutat – a afectat adesea dezbaterile din jurul cinematografului clasic şi postclasic. Criticii au argumentat adesea în contradictoriu, grăbindu-se să judece fără să încerce în acelaşi timp să determine natura problemei sau să clarifice natura implicațiilor argumentelor lor. Indiferent de ce factori vor mai fi relevanți – inclusiv studiul empiric atent al unui material cinematografic reprezentativ –, evaluarea plauzibilității argumentelor privitoare la clasicism şi postclasicism va trebui să înceapă prin a avea în vedere natura şi gradului de generalitate al afirmațiilor făcute.

În româneşte de LIVIU ANDREESCU

Din *Contemporary Hollywood Cinema*, editat de Steve Neale şi Murray Smith, Routledge, Londra, 1998. Copyright © Routledge, 2001.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

SCOTT BUKATMAN

Zoom out, sau lărgirea cadrului cinematografic

Țineți minte imaginea... sunt sigur că da. Genericul de început dispare în spațiul astronomic, iar aparatul de filmat se înclină pentru a arăta suprafața planetară văzută de pe o orbită joasă. Promisiunea bombastică a muzicii se îmblânzeşte şi se adaptează unei scene calme, dar aproape imediat coardele îşi reîncep acordurile insistente, şi o navă spațială intră în cadru. O navă interesantă, cam pătrățoasă, dar altfel normală – orice va fi însemnând „normal" aici – asupra căreia începe să se tragă. În timp ce aceasta dispare în spațiu, urmăritorul intră în cadru de deasupra, din spatele camerei. O probă triunghiulară alunecă în cadru. Şi alunecă. Şi alunecă. Şi alunecă. Insistența sa geometrică penetrează şi obliterează simetria rectangulară a cadrului, în vreme ce mărimea ei – care continuă să crească, să apară, în alunecarea ei impresionantă – face praf sensul proporțiilor deprins din şcoală.

Acesta nu este un eseu despre *Star Wars* (1977), dar unele dintre aspectele sale mă interesează. Cu această primă imagine, noile tehnologii cinematografice au redefinit spațiul, au dislocat narațiunea şi au transpus cinematografia în terenul renăscut al excesului spectaculos.

Ca obiect cinematografic, *Star Wars* este mai curând un univers multimedia extins decât un film. Ca şi în cazul predecesorului său, *Star Trek*, spectatorul nu priveşte *Star Wars*, ci, mai mult, locuieşte în el. Cel puțin în aceste două sensuri, *Star Wars* a făcut să dispară cadrul fix al

***SCOTT BUKATMAN** este doctor în studii de cinematografie la New York University. E autorul a două cărți, dintre care* Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction *a fost unul dintre primele şi cele mai importante volume care aduceau în discuție termenul „cyberculture". Prof. Bukatman a predat în diverse universități ale lumii, a fost curator şi organizator a diverse manifestări în domeniu, iar din 1997 lucrează la Stanford University.*

cinematografului narativ, rechemând în minte spectacolele cinematografice de început şi chiar produse din perioada pre-cinematografică şi trimițând totodată în viitor, la formele mai târzii de spectacol hiper-cinematografic precum simulatoarele cinematografice şi filmele IMAX.

Conjuncția dintre genul ştiințifico-fantastic şi noile mass-media nu este o coincidență. Bănuiesc că revenirea genului cinematografic ştiințifico-fantastic a fost parțial o consecință a orientării către blockbuster-uri de vară pentru publicul tânăr, şi, în acelaşi timp, o rampă de lansare pentru noile tehnologii cinematografice (în primul rând aparatul de filmat controlat prin computer). *Star Wars* a avut premiera în mai 1977 şi a devenit rapid unul dintre cele mai populare filme din istoria Hollywood-ului. Succesul său nu fusese prevăzut de nimeni, dar istoria acestei saga exemplifică strategiile noii industrii de film hollywoodiene post-clasice.

În 1975, *Jaws* redefinise stilul de marketing al Hollywood-ului. Vara fusese întotdeauna un sezon mort pentru marile lansări de filme, care erau în general păstrate pentru toamnă şi, bineînțeles, Crăciun. Cu toate acestea, *Jaws* a găsit şi a exploatat cu mare abilitate un public de vară. În primul rând povestea unei stațiuni pe malul oceanului şi a unui rechin înfometat era croită pentru mulțimea aflată în vacanță. Dar filmul era şi un blockbuster, mizând mult pe suspans şi pe un marketing priceput, făcut ca să placă întregii familii (dar mai ales adolescenților, care au văzut filmul de mai multe ori). *Star Wars* a cules roadele acestui nou sezon cinematografic. Combinația între romantism şi aparatul de filmat dirijat prin computer s-a dovedit irezistibilă atât pentru publicul tânăr, cât şi pentru cel matur, iar căldura interioară l-a făcut plăcut publicului *mainstream* de ambe sexe. Inovativ tehnic, dar fundamental liniştit şi familiar, filmul era un amestec ciudat. Această combinație de conservatorism narativ şi magie tehnică avea predecesori în alte momente ale istoriei hollywoodiene, cel mai evident în filmele produse la sfârşitul anilor '30 şi începutul anilor '40 în studiourile Disney, incluzând aici *Albă ca Zăpada şi cei şapte pitici* (1937) şi *Pinocchio* (1940).

Mai mult, precum multe exemple din cinematografia hollywoodiană recentă, filmul a avut o viață lungă după lansare. *Star Wars* s-a extins dincolo de ecran prin narațiuni succesive şi încarnări multimedia, în chip de alte episoade ale seriei cinematografice, jocuri pe computer, grupuri de discuții pe internet, benzi desenate, imagini electronice, simulări pe computer şi un serial radio. Astfel, în vreme ce efectele din film au lărgit posibilitățile cinematografiei, şi în vreme ce acea primă scenă promitea o extindere dincolo de parametrii umani, filmul în sine se extinsese dincolo de sălile de cinema într-o conştiință globală multimediatică.

Spre deosebire de western sau *film noir*, filmul ştiințifico-fantastastic nu produce cu adevărat filme de regizor, dar se poate găsi o anumită

Scanned with OKEN Scanner

consecvență autorială printre designerii vizuali şi realizatorii de efecte speciale. Filmele lui Douglas Trumbull au fost cu deosebire influente în ultimele trei decenii, astfel încât el va servi aici drept punct de referință recurent. De la efectele psihedelice din secvența Stargate a filmului *2001* până la regia filmului despre realitatea virtuală, *Brainstorm* (1983), şi până la dezvoltarea simulatoarelor cinematografice (sau, cum le-a numit compania lui, filme pentru parcuri de distracții) şi implicarea lui în IMAX 3-D, Trumbull a pus accentul pe o cinematografie foarte experimentală. Traiectoria carierei sale demonstrează că el a fost una dintre forțele principale în „lărgirea cadrului" dincolo de limitele cinematografiei narative primare.

Sensul filmelor ştiințifico-fantastice este adesea de găsit în organizarea lor virtuală şi în atenția inevitabilă acordată actului vederii, şi aici efectele speciale încep să capete o importanță deosebită. Efectele speciale ale cinematografiei contemporane sunt o versiune recentă a vechilor tehnologii spectaculoase care s-au îndreptat către experiențele senzoriale aparent imediate, precum perspectiva monoculară, panoramarea, peisajele la scară mare, caleidoscoape, diorame şi timpuriul „cinema al atracțiilor".

Dezorientarea urbană de la sfârşitul secolului al XIX-lea a dus la tipuri de amuzament care permiteau o cartografiere cognitivă şi corporală a individului într-un spațiu inuman şi copleşitor. Ceea ce Wolfgang Schivelbusch numea „percepție panoramică" era un fundament al Epocii Maşinilor. Odată cu apariția şinelor, percepția a fost pusă în mişcare.

Înlocuirea trăsurii cu cai de către trenul de viteză a transformat călătorii în spectatori, separați de lume prin viteză, compartimente închise şi sticla geamurilor. Atenția s-a mutat de la obiectele proxime către panorame îndepărtate. Serviciile au devenit la fel de importante ca viteza; bunurile şi cetățenii circulau în acelaşi fel prin oraş, scoşi la vedere şi obiectificați. Telescoapele şi microscoapele au continuat să extindă limitele vizualului, pe măsură ce cosmosul şi microcosmosul au devenit disponibile pentru contemplarea panoramică. Între timp, călătoria a devenit metafora aplecării permanente spre „progres". Drumurile – către noi înălțimi, noi perspective şi noi lumi – au început să însemne tururi organizate, conferințe, panorame şi târguri internaționale. Susan Buck-Morss observa că noile modalități de transport de la sfârşitul secolului al XIX-lea au devenit legate de noile câmpuri de cunoaştere şi de posibilitățile crescânde de progres uman.

Panoramarea oraşului natal permitea unei priviri dominatoare să cuprindă o imensitate alienantă, dar familiară. Vizualul era acum separat de experiența confirmatoare a hapticului (orientarea corporală, fizicul), şi

Scanned with OKEN Scanner

vizualul a devenit hiperbolic auto-suficient. Mai mult, anumite tipuri de distracții duceau cu gândul la o existență *ersatz* a corpului multi-senzitiv. Panorama şi diorama au ajuns să includă efectele de lumină, sunet şi temperatură, şi poate chiar platforme mobile care să mişte publicul.

Cinematograful a extins percepția panoramică prin accentul pus pe obiecte şi mişcare. Desigur, panoramicul a jucat un rol important în cinematografie încă de la început, după cum nota John Belton în discuția sa privitoare la suprapunerea persistentă între proiecția pe ecran lat şi filmul de călătorie (chiar în filme precum *Ocolul Pământului în 80 de zile*, 1956, şi *2001: Odiseea Spațială*, 1968). Toate aceste efecte spectaculare captau spectatorii prin adresarea directă, accentuată de folosirea noilor tehnologii.

Ceva mai departe, Belton pune în discuție pornirea de a cheltui a americanilor de după război, atitudine care accentua participarea şi recreerea. El citează un articol din 1953, din *The Hollywood Reporter*, în care Darryl Zanuck, directorul Twentieth Century-Fox (studioul care a inventat cinemascopul), a împrumutat „limbajul recreațional al momentului" pentru a descrie tehnologiile ecranului lat şi tridimensionale ca „evenimente cu participare de masă". Belton mai observă un lucru evident: acela că, prin Cinerama şi mai familiarul Cinemascop, „excesul spectacular reglementa atent tipul narativ selectat", mai degrabă decât invers. Formatele de ecran lat „au recaptat experiența filmelor timpurii şi au redat filmului puterea afectivă", întotdeauna în dauna centralității narațiunii. Publicitatea făcută filmului *The Search for Paradise* (1957), o lansare în Cinerama, explica: „Acțiunea este înlocuită de implicarea publicului." În astfel de evenimente pe ecran lat, lanțul narativ cauzal este înlocuit de o participare mai degrabă fizică.

Experiența spectatorului a fost la fel de importantă în proiectele lui Trumbull. În toate manifestările lor, efectele sale au accentuat un obiect sau mediu tehnic masiv: Stargate (*2001*), nava-mamă (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), V'ger (*Star Trek*, 1979), oraşul (*Blade Runner*, 1982) sau spațiul de sub piramide (*Secrets of the Luxor*, 1993). Aparatul de filmat este emfatic subiectiv, mişcându-se în spațiu într-un proces extins de explorare şi revelare kinetică. Limbajul cedează locul fascinației mute. Imaginile caleidoscopice, delirante, bombardează publicul, şi cu toate astea luminismul epic al lui Trumbull oferă şi un aspect contemplativ neaşteptat.

Accentul pus pe privire în cadrul unei simulări detaliate a lumii reale a fost suplimentat de experiența fizică pentru a produce o înțelegere mai profundă a lumii. Astfel, apelul la trup care marchează panorama, experiența din parcul de distracții şi atracția hiper-cinematografică au fost – şi sunt – modalități de a înscrie fenomene şi perspective noi şi potențial

Scanned with OKEN Scanner

traumatice în cîmpul familiar al spectatorului de film. Este un vestigiu al vremurilor când, cum scrie Barbara Stafford, „inteligența spațială şi cea kinestetică nu erau radical despărțite de competența rațional-lingvistică şi aptitudinea logic-matematică". Mass-media participative servesc ca interfață fizică, dar şi (prin urmare) conceptuală cu noile tehnologii şi lumea pe care ele o produc.

Dacă cinematograful a fost un produs reflexiv al culturii industriale, ei bine, la fel a fost şi ştiințifico-fantasticul. Acest gen a profitat, pur şi simplu, de schimbarea continuă şi perceptibilă; povestea despre o lume care va deveni vizibil diferită în decursul unei vieți de om. Acele schimbări erau parte a schimbărilor filozofice şi politice profunde ale secolului al XIX-lea, dar erau cel mai clar legate de progresul din ce în ce mai rapid al tehnologiei. Narațiunile ştiințifico-fantastice ar putea fi văzute ca un alt tip de mediu participativ, conectat cu complexitățile tehnosferei (astfel încât nu e deloc surprinzător că atât spectacolele de bâlci, cât şi cinematograful timpuriu au dramatizat *Călătorie pe Lună* a lui Jules Verne, şi alte ficțiuni ştiințifice panoramice asemănătoare).

Filmul ştiințifico-fantastic este o parte esențială a culturii tehnologice de mai bine de un secol. De asemenea, el a servit drept vehicul pentru satiră, critică socială şi alienare estetică. În aspectul său cel mai radical, filmul ştiințifico-fantastic narează disoluția celor mai fundamentale structuri ale ființei umane. Punând în scenă o lume care se comportă altfel – fizic sau social – decât lumea aceasta, lumea noastră e denaturalizată. Filmul ştiințifico-fantastic denaturalizează până şi limbajul, accentuând procesele, în mod normal implicite, de creare a sensului. Distanța variabilă dintre limbajul textului şi experiența cititorului poate fi văzută drept supremul subiect al genului. Ceea ce oferă genul ştiințifico-fantastic, în termenii lui Frederic Jameson, este „alienarea şi reînnoirea prezentului lecturii".

Scopul unei bune părți din ştiințifico-fantastic, şi mai ales al cyberpunk-ului din anii '80, a fost să construiască un nou subiect uman (sau post-uman) care ar putea face legătura cu domeniul circulației informațiilor – o ființă inedită ce va ocupa cyber-spațiile în curs de apariție. Am numit această nouă poziție *identitate terminală*, concept care se referă atât la sfârşitul sinelui tradițional cât şi la apariția unei noi auto-definiții, rod al ecranului computerului sau televizorului. Prin limbajul, iconografia şi narațiunea filmului ştiințifico-fantastic, şocul noului este estetizat şi examinat. Filmul ştiințifico-fantastic construieşte un *spațiu de acomodare* într-o existență intens tehnologică, şi acest spațiu continuă şi în era noastră electronică.

Filmul ştiințifico-fantastic foloseşte şi un „limbaj" complex, dar este un caz special, din cauza poziționării sale în *mainstream* şi din cauza

Scanned with OKEN Scanner

statutului său de produs realizat cu buget mare. Romanele şi benzile desenate ştiinţifico-fantastice nu trebuie să se vândă decât în câteva mii de exemplare pentru a-şi recupera costurile, astfel încât experimentele nu sunt descurajate; dar *blockbuster*-ul hollywoodian trebuie să găsească (sau să inventeze) un public de masă. Modul de producţie al cinematografiei ştiinţifico-fantastice l-a legat definitiv de structurile verificate, profitabile, şi astfel acesta este, în mod necesar, o formă mai conservatoare. Dar chiar şi succese masive precum *Star Wars* şi *Terminator 2* (1991) sunt presărate cu complexităţi ascunse şi contradicţii profunde privitoare la statutul contorsionat al tehnologiei şi definiţia umanului. Şi, deşi naraţiunile sunt conservatoare, şi aşa sunt aproape întotdeauna, excesele tehnologice delirante ale acestor filme şi efectele lor spectaculoase pot „vorbi" despre cu totul alte sensuri. Adesea, cele mai semnificative „sensuri" ale filmelor ştiinţifico-fantastice rezidă în organizarea lor vizuală şi în accentul pus pe percepţia umană – aceasta este importanţa efectelor speciale.

Tom Gunning descria filmul de început, prenarativ, ca „un cinema al atracţiilor", o formă pe care el o caracterizează ca exhibiţionistă, un cinema în care „energia e îndreptată în afară, către spectator, mai degrabă decât înăuntru, către situaţiile şi personajele esenţiale naraţiunii clasice." În epoca filmului mut, cinematograful a trecut rapid de la un stil prezentaţional, de adresare directă, la un sistem reprezentaţional, de povestire iluzionistă – o trecere însoţită de o separare crescândă a spaţiului teatral de spaţiul ecranului. Gunning recunoaşte că „atracţia" încă există, într-o formă îmblânzită şi controlată, „ca o componentă a filmelor narative, mai evident în anumite genuri (de exemplu, musical-ul) decât în altele". Dar el nu ţine cont de modul în care tehnologiile cinematografice mai târzii, precum colorul şi ecranul lat, au oferit terenul propice întoarcerii atracţiilor. Belton, de exemplu, argumentează că „Cinerama şi alte sisteme cu ecrane multiple constituie cele mai extreme exemple de cinema ca spectacol pur, senzaţie pură, experienţă pură" – cu alte cuvinte, ca atracţie.

Prin efectele sale speciale, prezentate în culori şi pe ecran lat, filmul ştiinţifico-fantastic participă la o adresare prezentaţională, implicativă. Secvenţele cele mai importante ale lui Douglas Trumbull, în *2001*, *Close Encounters of the Third Kind*, *Star Trek* şi *Blade Runner*, toate prezintă personaje umane în chip de ghizi provizorii printr-un spaţiu necunoscut, dar ele nu anulează experienţa spectatorului de film. În *2001*, trecerea în Stargate, cu luminile kinetice şi amorfismul său, este direcţionată către spectator: prim-planurile imobile, inserate, ale astronautului, nu reintegrează privitorul într-un spaţiu reprezentaţional fictiv, ci mai degrabă accentuează senzaţia, imersiunea şi spectacolul.

Scanned with OKEN Scanner

Brooks Landon a argumentat că „starea de minunare" indusă de filmul ştiinţifico-fantastic derivă, în fapt, „dintr-un nou mod de a vedea". Accentuând vizualitatea cinematografului, efectele speciale aduc în prim-plan principiile percepţiei, în vreme ce calitatea lor reflexivă, prezentaţională accentuează tehnologia producerii lor. Într-un sens, cinematograful ştiinţifico-fantastic mediază între privirea umană şi numărul uriaş, încă în creştere, de progrese tehnologice.

Efectele prezintă ceea ce era odinioară de neconceput în forme detaliate, convingătoare. Acest lucru are importante ramificaţii pentru Epoca Informaţiei. Funcţionarea invizibilă a tehnologiei electronice devine perceptibilă şi fizică, şi e transpusă în termeni metaforici, dar reificaţi. Anxietăţile şi dorinţele epocii capătă forme concrete, literale. Non-vizibilitatea straturilor informatice ale societăţii a dus la o serie de încercări de a rescrie funcţionarea computerului ca spaţiu ce ar putea fi perceput de simţurile umane.

În ciuda invaziei de *cyberthriller*-uri (inclusiv mai puţin reuşitele *Lawnmower Man* (1992), *The Net* (1995), *Johnny Mnemonic* (1995) şi altele), după mai bine de un deceniu, *TRON* (1982) încă reprezintă cel mai susţinut efort de a cartografia cyber-spaţiul: mai întâi percepându-l ca spaţiu, apoi aruncând înăuntrul său o fiinţă umană. În *TRON*, efectele construiesc noi obiecte şi spaţii care concretizează interese culturale abstracte şi produc o reîncarnare a omului, refigurat ca răspuns la aceste interese.

E posibil să exagerăm aspectele educaţionale ale mass media participaţionale şi ale efectelor speciale, care sunt, la urma urmelor, destul de spectaculoase. La urma urmelor, experienţa produsă de mai multe secvenţe încărcate cu efecte speciale este una de exces halucinant, iar naraţiunea cedează în faţa unei experienţe abstracte, kinetice, a spectatorului, care există dincolo de funcţia sa reprezentaţională. Descrierile care înconjoară astfel de medii participaţionale ca atracţiile, parcurile de distracţii şi realitatea virtuală sunt saturate de un sens de eliberare delirantă. Bâlciurile au accentuat întotdeauna stimularea şi suprasarcina – ideea, acolo, pare a fi excesul. În anii 1980, revista *Mondo 2000* a servit drept un ghid la fel de delirant în lumea ameţitoare de dincolo de monitorul computerului. Bâlciurile din toată lumea şi realitatea virtuală sunt locuri în care îţi pierzi direcţia.

Discursul modernităţii a evocat mereu, şi continuă să evoce fenomenele corelate ale delirului, imersiunii şi kinesis-ului – fenomene asociate cu experienţa trăită a concentrării urbane şi expansiunii industriale. În vreme ce panorama poate să fi oferit una dintre metaforele dominante ale culturii vizuale spectaculare în secolele al XVIII-lea şi al

Scanned with OKEN Scanner

XIX-lea, merită să ne amintim că obscuritatea fantasmagoriei era un punct de referință aproape la fel de frecvent. După cum observa Terry Castle: „Această asociere cu delirul, pierderea controlului, răsturnarea, înspăimântătoare dar sublimă, a experienței cotidiene, aceasta a făcut fantasmagoria o emblemă perfectă, evident, a imaginației poetice a secolului al XIX-lea." Pictorul modernist şi realizatorul de film Fernand Leger considera că experiența trăită devenise, în secolul al XX-lea, mai rapidă şi fragmentată pentru toată lumea: „Omul modern înregistrează de sute de ori mai multe percepții senzoriale decât un artist din secolul al XVIII-lea."

Emfaza pusă pe haosul urban în această cultură spectacular vizuală permitea – şi încă permite – divertismentului în masă să calmeze unele temeri servind ca o interfață amuzantă şi palpabilă cu complexitatea noii tehnoculturi. Dar şi demonstra un gust din ce în ce mai accentuat pentru delir, kinetică şi imersiune. La finalul secolului al XIX-lea, într-un moment de accentuată concentrare a puterii şi controlului birocratic, distracțiile populare erau o evadare permisă în irațional. Tehnologia a fost aproape întotdeauna un vehicul pentru transportul acestor efecte. Cum spuneam, panoramele şi dioramele foloseau efecte vizuale, platforme mobile, chiar fotografie şi cinematograf. Dintre toate artele, nici una nu combina consistența spațio-temporală cu fluiditatea metamorfică atât de susținut ca cinematograful, iar filmul documenta şi, într-un fel, elibera efemerul care exista latent în zona urbană.

Atracțiile imersive reprezentate de panorame, diorame, strămoşii cinematografului şi „tururile Hale" au revenit în forță în sistemul de simulator cinematografic care combină imaginea de film de înaltă rezoluție cu o mişcare a sălii de proiecție care produce o senzație realistă de imersiune în spațiul tehnologic. Tehnologia devine un fenomen irezistibil, învăluitor, incomprehensibil şi copleşitor.

Dar poate lucrurile nu stau atât de rău – poate aceasta era (şi este) o tehnologie redirecționată împotriva sieşi şi împotriva controlului rațional care, de obicei, este legat de ea. Efectele speciale ale cinematografului ştiințifico-fantastic, cuibărite cum sunt în sânul discursului narativ, ar putea poseda un anti-raționalism similar (şi deci nu au fost „domesticite" cum susținea Gunning). Viziunile raționaliste, mecanice asupra fotografiei şi cinematografului au fost subminate de un interes cotropitor şi o atracție pentru straniu, supranatural. După cum bine spunea Geoffrey O'Brien, „cinematografului – cel mai atrăgător mecanism al secolului reproducerilor mecanice – îi va reveni obligația de a reconstrui lumile imaginare la distrugerea cărora a contribuit".

Ficțiunea ştiințifică a fost privită în mod tradițional ca un produs literar al Iluminismului şi al Revoluției Industriale, dar jocul lingvistic cu literatura

Scanned with OKEN Scanner

şi delirul kinetic al efectelor speciale trece de graniţele acestei teorii. Secvenţa Stargate din *2001* este exemplară (dar şi unică – impactul ei nu a fost niciodată depăşit în cinematograful narativ), şi este numai primul argument într-o demonstraţie cu privire la contribuţia lui Trumbull în acest domeniu. Înainte de *2001*, Trumbull lucra la o companie care producea filme educaţionale, promoţionale şi de pregătire pentru National Aeronautics and Space Administration (NASA) şi armată. Atenţia acordată detaliilor din aceste filme i-a atras atenţia lui Stanley Kubrick la Târgul Internaţional din 1964. Compania respectivă lucrase la o serie de proiecte ale lui Kubrick, înainte ca o serie de tehnicieni, printre care şi Trumbull, să dezerteze şi să i se alăture complet. Pentru a crea atacul din acum legendara secvenţă Stargate, Trumbull a inventat o tehnologie numită „*slit scan*": o variantă a tehnicii de animaţie cadru-cu-cadru care implică trecerea unor panouri pictate prin spatele unui ecran în care se află o singură tăietură verticală. Rezultatul este reprezentat de un tipar de lumini variabile care, în cazul în care aparatul de filmat se focalizează pe ele, creează o impresie copleşitoare de mişcare. Tehnologia *slit scan* poate fi considerată un precursor al camerelor de filmat controlate electronic care au proliferat începând din anii '70.

Pornind de la accentul pus pe experimentare în *2001* şi de la experienţa sa în realizarea de filme pentru spaţii de prezentare, Trumbull a început să dezvolte ShowScan, un proces de filmare hiperreal care expune filmul de 65 mm la o viteză de 45 – 60 cadre pe secundă. Pentru a putea finanţa acest proiect, el s-a ocupat de efectele speciale din filmul lui Steven Spielberg *Close Encounters of the Third Kind*, profitând de noile camere de filmat controlate de computer (dezvoltate de John Dykstra pentru *Star Wars*) pentru a crea OZN-uri făcute mai curând din lumină decât din materie. Filmul culminează (nu există nici un cuvând mai potrivit pentru a descrie momentul) cu o redefinire impresionantă a ideii de navă-mamă.

Lucrul lui Trumbull la *2001* şi *Close Encounters* ne reaminteşte de faptul că filmele ştiinţifico-fantastice incorporează în acelaşi timp o privire maiestuoasă asupra panoramei, obscuritatea sublimă a fantasmagoriei şi aranjamentele schimbătoare şi labile ale caleidoscopului. Ca un caleidoscop, filmele ştiinţifico-fantastice sunt „jucării" care distorsionează şi refac percepţia umană. Lumile caleidoscopice ale cinematografului ştiinţifico-fantastic implică decoruri inventive şi mişcare insinuantă. O kinetică ameţitoare umple ecranul, fie că mişcarea aparţine unui obiect extraterestru, fie că ea aparţine aparatului de filmat care îl investighează. Secvenţele de efecte speciale realizează un proces de revelaţie printr-o susţinută explorare kinetică. Desigur, *2001* creează cel mai incredibil sentiment al revelaţiei panoramice. În special în secvenţele din spaţiu, aparatul de filmat se mişcă de parcă ar fi în derivă, într-o singură direcţie,

Scanned with OKEN Scanner

dar, în acelaşi timp, fiecare imagine ajunge *undeva* - pe obiecte, locuri. Fiecare secvenţă e un film în miniatură. Din nou şi din nou, obiectivul alunecă, aparent fără nici un motiv, doar pentru a ajunge undeva anume. Acesta este cel mai insistent motiv vizual al filmului: mişcări ale camerei de filmat care sunt deopotrivă ne-direcţionate şi prea-direcţionate. Percepţia panoramică cedează locul percepţiei caleidoscopice odată cu începutul „experienţei finale" a secvenţei Stargate. Fără discuţie, *2001* este filmul cu cele mai vertiginoase efecte speciale de la *Le Ballet Mecanique*, filmul din 1924 al lui Fernand Leger şi Dudley Murphy, despre care Jean Epstein scria „Orice om încântat de acest film abstract ar trebui să-şi cumpere un caleidoscop".

Fenomenologia filmului ştiinţifico-fantastic şi a efectelor speciale, exemplificate de emfaza pusă de *Brainstorm* pe experienţele senzoriale ca bază a autodefinirii (pentru a nu mai aminti plăcerea cinematografică), continuă în noile forme hiper-cinematografice, exhibiţioniste. Scenele cu efectele speciale din filmele ştiinţifico-fantastice conţin deseori o revelaţie, aşa că evocă un puternic sentiment al prezenţei. *Film noir*-ul şi *horror*-urile se joacă folosind absenţa şi misterul ascuns în umbră, dar filmele ştiinţifico-fantastice ne *arată* lucruri. Tot mai mult este adăugat în câmpul vizual; nimic nu este eliminat sau ascuns.

Belton se referă la acelaşi lucru când se vorbeşte despre conceptul psihanalitic de „sutură", care a fost adoptat de câţiva teoreticieni ai filmului. El spune că în filmele pe ecran panoramic „sutura... rămâne mai puţin pronunţată decât în filmele tradiţionale: scenele sunt mai lungi, abilitatea spectatorului de a epuiza detaliile conţinute în ele scade, succesiunea plan/contraplan lasă loc perspectivei teatrale unice, needitate, cu amândoi participanţii în cadru, de prezentare dramatică". Asistarea la o asemenea proiecţie nu este fixă sau statică. Are elemente istorice, schimbătoare.

Blade Runner, de exemplu, se prezintă ca o lume inepuizabilă de fluiditate şi trecere permanentă, care permite o perceptibilitate infinită – „o viziune utopică". Pe măsură ce aparatul de filmat trasează o traiectorie detaliată în spaţiu, oraşul devine un spaţiu complex, autoreflexiv – un mediu fractal. Filmul începe cu un plan-secvenţă al Los Angeles-ului. Viziunea reflectă şi penetrează spaţiul, înaintând pentru a localiza sediul corporaţiei Tyrell. Un pic mai târziu aparatul de filmat îl localizează pe Deckard coborând la nivelul străzii, unde se află firme de neon, haine futuristice şi umbrele cu mâner luminos. Un vânzător ambulant foloseşte un microscop şi drama se mută la nivel molecular. Analiza electronică făcută de Deckard unei fotografii transformă spaţiul vizual pe măsură ce ecranul, frontiera care separă realităţile fizice de cele imaginare, devine

Scanned with OKEN Scanner

permeabil. Realitatea urbană percepută ca o infinitate de structuri complexe reprezintă, în *Blade Runner*, geografia fractală.

Filmul schimbă termenul de „percepție panoramică" în sine: un mod care era parțial bazat pe anxietate: călătorul din trenul scăpat de sub control care accelerează ca un proiectil ucigaş şi inexorabila gheară a mercantilismului capitalist. Retragerea în rândurile unei populații alienate şi numerotate oferă o anumită protecție psihologică: complexitățile percepției panoramice erau fondate pe separare, abundență, anxietate şi alienare.

Experiențele hiper-cinematografice ale filmelor IMAX şi ale simulatoarelor cinematografice (şi chiar exponatele interactive din muzee) continuă să facă un fetiş din prezența fizică. Un mediu, cum ar fi pădurile amazoniene sau spațiul cosmic, e prezentat ca fiind fără margini: imaginea fie se închide de jur împrejurul spectatorului, fie e prea lată pentru ca el să-i vadă marginile. În simulatoarele cinematografice, mişcarea este sincronizată cu ceea ce se vede pe ecran, subliniind senzația de plenitudine.

Secvențele cu efecte speciale sunt splendid exhibiționiste şi pot contribui la reintegrarea spațiilor fictive şi cinematografice. Acesta este motorul evident al simulatoarelor cinematografice create de Trumbull şi alții asemeni lui. După *Brainstorm*, Trumbull a abandonat Hollywood-ul care, spune el „se umplea de multiplexuri până la asfixiere", şi a continuat să dezvolte tehnologii care extind şi exagerează experiența cinematografică. El a reuşit un mare succes cu simulatorul *Back to the Future* din parcul de distracții al Studiourilor Universal, primul de acest gen, şi a devenit, între timp, vicepreşedintele corporației IMAX, care a dezvoltat cinematografe şi filme tridimensionale proiectate pe ecrane de mari dimensiuni. Filmele şi simulatoarele IMAX accentuează impresia de experiență personală, într-un mod asemănător cu hiper-cinematograful imaginar din *Brainstorm*. Cinematograful a devenit un vehicul călătorind printr-un fel de spațiu, în timp ce psihologia individuală a unui personaj de pe ecran este înlocuită de prezența colectivă şi participarea spectatorilor.

Aceste experiențe colective, imersive se află într-un contrast evident cu cealaltă interfață dominantă a prezentului: limbajul bazat pe hiper-text al World Wide Web. În timp ce promisiunea sa rămâne extraordinară şi valoarea indubitabilă, experiența actuală pe Web este mai puțin inspirațională. Într-un anume fel, acestea sunt limitele plăcerilor senzoriale ale unei realități virtuale fantastice. În pofida interfeței grafice şi a extensiilor multimedia, Web-ul este profund monoton. În sistemul său non-imersiv, ecran după ecran oferă cantități nesfârşite de informație,

Scanned with OKEN Scanner

majoritatea scrisă cu aceleaşi fonturi, pe acelaşi fundal gri. Platitudinea ecranului este accentuată de posibilitatea de a derula paginile la apăsarea unui singur buton care aminteşte cel mai bine de modul de operare al microfilmelor folosite înainte de era electronică (sau de derularea hârtiei igienice). În timp ce filmele IMAX oferă o imagine „fără limite", Web-ul (asemeni interfeţelor grafice) este format *doar* din ferestre, rame, margini, limite. Dacă simulatoarele cinematografice oferă o experienţă kinetică, senzorială, Web-ul este profund ne-senzorial, restricţionat fiind de imagini vizuale, din când în când un pic de muzică, şi limitările tactile ale mouse-ului. Felul în care ne urmărim pe ecranul computerului drumul spre un viitor mai bun este vizibil mai puţin seducător decât experienţa Futuramei lui Normal Bel Gedddes de la Târgul Internaţional de la New York sau romanul cyber-punk al lui William Gibson, *Neuromancer*.

Divertismentul imersiv este diferit de interfaţa realităţii vizuale a video-telefoanelor sau a costumelor computerizate, care au fost discutate până la epuizare în ultimii zece ani (este oare realitatea virtuală prima tehnologie care să ajungă depăşită înainte de a fi efectiv inventată?). În cinematografe, interfaţa devine invizibilă; iluzia unei realităţi imediate nu este frânată de bagaje inestetice şi incomode. Realitatea virtuală cu greu poate spera să reuşească să proiecteze corpul într-o altă realitate, în timp ce el rămâne în acelaşi timp atât de bine ancorat în aceasta. Dispariţia treptată a realităţii virtuale ca interfaţă ideală ridică întrebarea dacă a tras cineva vreo concluzie de pe urma eşecului filmelor 3-D de la începutul anilor '50. Şi aici, experienţa extinsă era acceptabilă doar atunci când aparatul rămânea transparent, când iluzia corpului natural adus într-un mediu nenatural putea fi păstrată. Desigur acum filmele IMAX sunt 3-D, putând fi urmărite cu ajutorul unor căşti impresionante care folosesc filtre de polarizare şi sisteme audio sofisticate, dar tot nu văd nici un indiciu cum că această tehnologie ar avea mai mult succes acum decât a avut atunci. Visul rămâne: 3-D fără ochelari.

Proliferarea filmelor cu efecte speciale în anii '90 a fost acompaniată de o reducere a sofisticării narative. Filmele lui Steven Spielberg, inclusiv *Schindler's List* (1993), păreau terorizate de ideea că cineva, undeva, ar putea rata ideea (orice idee). Tropii filmelor clasice de la Hollywood, ca naraţiunea întrepătrunsă, unghiul subiectiv al aparatului de filmat (acum asigurat de ubicuul Steadicam), prim-planurile pline de emoţie au revenit în cinematograful de astăzi în forţă. Pentru mine, această reducere, combinată cu accentul pus pe efecte speciale, vorbeşte despre o teamă legată de însuşi statutul naraţiunii ca sistem explicativ. Naraţiunea implică istorie, adâncime, scop. Aşa că, în timp ce cinematograful hollywoodian continuă să abuzeze de senzaţionalul, senzorialul domeniu al efectelor

Scanned with OKEN Scanner

vizuale, sonore şi kinetice, atrofierea naraţiunii este ascunsă sub o disperată supraevaluare a poveştilor hiper-explicite, o refuzare de a accepta propriul statul depăşit.

În acelaşi timp, Hollywood-ul a dezvoltat ceea ce s-ar putea numi „filmele de parc de distracţii", o serie de producţii în care decorurile excesive, autosuficiente, totalizatoare au pretenţia de a se numi filme. *Dick Tracy* (1990), *Batman* (1989) şi *Jurassic Park* (1993) pot fi considerate exemple ale acestui fenomen. Nu este un accident faptul că aceste filme includ şi o serie de contracte de *merchandizing* (în cazul în care acestea nu au precedat incarnarea cinematografică, începând încă din perioada benzilor desenate). Astăzi, „filmele de parc de distracţii" ne înconjoară în lumea reală sub forma jucăriilor, jocurilor, hainelor, filmelor documentare de tip „making of" şi parcurilor de distracţii pe care le-au inspirat. Parcurile de distracţii sunt importante – în anii '80 şi '90 filmele de succes au inspirat asemenea parcuri, ceea ce înseamnă că au devenit mai puţin narative şi mai mult spectaculoase, cu spectacolele aglomerate unul peste altul şi extinse temporal pentru a deveni un film de două ore care nu-ţi dă timp să respiri. Între timp, parcurile de distracţii au devenit mai narative decât simplele *montagne-russe*-uri fuseseră cu un secol înainte. Şi ele s-au extins. Aşteptând la coadă pentru a intra în Călătoria Star Wars eşti preluat, pentru amuzament, de un set de roboţi care aŭ şi scopul de a crea un mediu adecvat pentru experienţa ce urmează. Expansiunea cinematografului în lumea parcurilor de distracţii a dat naştere şi unor minunate paradoxuri, cum ar fi „setul de miniaturi în mărime naturală".

Filmul a devenit ceva care trebuie experimentat mai curând decât privit, iar acum există şi metode pentru a face experienţa cinematografică mai uşor accesibilă. Până la un punct, ca în cazul jocurilor în care iei locul unui personaj, experienţa extra-cinematografică reprezintă o metodă de extindere a naraţiunii, dar în cele mai multe cazuri – parcuri de distracţii, imagini pentru computer, *fandom* şi grupuri de discuţii în Internet (în jurul unor filme ca *Star Trek*, *Blade Runner*, *Pulp Fiction* (1994) sau *The X-Files*) şi (dacă ajungeţi acolo, trebuie să-l vizitaţi) Ginger Bar din Tokyo, inspirat de *Alien* – devine o modalitate de a intra efectiv în lumea filmului. Trebuie observat şi faptul că cel mai mare interes pentru efecte speciale îl dovedeşte publicul masculin aflat la vârsta adolescenţei. Acest lucru ar putea denota un interes sănătos pentru tehnologia modurilor de producţie, dar, în fapt, el fetişizează trupurile acoperite de arme şi reifică alte aspecte ale procesului de producţie. (Când adolescenţii vor începe să citească reviste dedicate producţiei semnificaţiilor ideologice, *abia atunci* vor acorda acestui aspect mai multă atenţie.)

Filmul şi povestea lui proiectează o lume. Dar în timp ce cinematograful rămâne punctul de pornire pentru proiecţia acestei lumi,

Scanned with OKEN Scanner

există deja o cultură globală multimedia care poate absorbi şi extinde această experienţă. Pot fi identificate şi rezultate benefice ale trecerii de la o experienţă cinematografică profund individuală la una bazată pe experienţa extatică şi participarea de grup, dar revenirea din epoca Reagan la integrarea verticală şi controlul corporativ centralizat a predeterminat în mare măsură paradigmele participării. Totuşi, expansiunea cinematografului către o formă mai cuprinzătoare, chiar ambientală, ar putea reflecta nostalgia pentru combinaţia de control şi libertate reprezentate de *joacă*. Aceste lumi textuale sunt hiper-complete şi exhaustive (fiecare clanţă, fiecare şiret de pantof, fiecare motiv muzical par atât de predeterminate, atât de atent create şi plasate) şi în acelaşi timp incomplete şi inexhaustibile. Ele sunt, în acelaşi timp, închise şi deschise, predeterminate şi deschise jocului.

Ascensiunea filmelor dominate de efecte speciale, declinul naraţiunii, revenirea cinematografului „de atracţii", seriile de filme, simulatoarele, spectacolele – toate acestea sugerează că suntem martorii sfârşitului *spaţiului din afara ecranului*. Spaţiul care poate fi considerat ca fiind pe ecran s-a extins, prin intermediul ecranelor panoramice, al efectelor speciale, al filmelor IMAX, al simulatoarelor cinematografice şi al formelor lor de adresare directă, în timp ce spaţiul real este invadat tot mai tare de realităţi cinematografice concretizate în forme de merchandizing, adrese pe Web, întâlniri ale fanilor şi parcuri tematice. Spaţiul fizic şi spaţiul spectacular se întrepătrund. Desigur, expoziţiile au accentuat întotdeauna prezenţa în faţa dialecticii dispariţiei sau a absenţei, iar târgurile mondiale au împins merchandizingul până la limită.

Dar un sens accentuat al prezenţei reprezintă astăzi norma, nu excepţia, şi cred că acest lucru marchează o diferenţă calitativă. Există şi alte diferenţe. Aşa cum cyberspaţiul a înlocuit spaţiul urban ca prim centru de confuzie, dislocare şi alienare, în aceeaşi măsură a devenit un punct de referinţă pentru formele de divertisment imersiv bazate pe percepţia caleidoscopică. Şi dacă anxietatea provocată de cultura electronică este direct proporţională cu non-vizibilitatea ei, atunci o supra-accentuare a vizibilităţii şi imersiunii este de aşteptat.

Ce m-a interesat la aceste efecte este faptul că *mi* se adresează: ele reafirmă şi recunosc prezenţa mea în cinematograf şi accentuează experienţa spectacolului cinematografic. Ele permit o aventură a percepţiei care nu este voyeuristică, ci exploratorie. Ele re-prezintă cinematograful ca un spaţiu public (în special în cazul simulatoarelor cinematografice). De asemenea, permit eliberarea de structuri cauzale de tipul naraţiunii. Gaston Bachelard susţinea că imaginea poetică vorbeşte mai mult sufletului decât minţii şi funcţionează ca un antidot pentru

Scanned with OKEN Scanner

prejudecățile raționaliste, cauzale. Dacă multe dintre aceste experiențe cinematografice sunt încă departe de poezie, potențialul lor de a deveni asta este evident.

Dar în acest moment, majoritatea ofertelor sunt mai puțin poezie şi mai mult joacă. Mediile imersive oferă ceva mai puțin spectaculos decât transcendența cărnii atât de des imaginată de adepții New Age şi cyber-punk. În practica actuală, este vorba mai curând de o revenire la trup, justificată de o retorică a transcendenței spirituale. Imaginarele viteze de evadare ale variatelor şcoli transcendentale şi milenariste se traduc, în cultura populară, într-o nevoie de senzații fizice vertiginoase – un drog ieftin şi legal. Legătura cosmică dă naştere participării la grupul de joacă ce lasă să se bănuie o supraviețuire a extaticului şi a straniului – a non-raționalului – în cadrul unei structuri dominante, raționaliste.

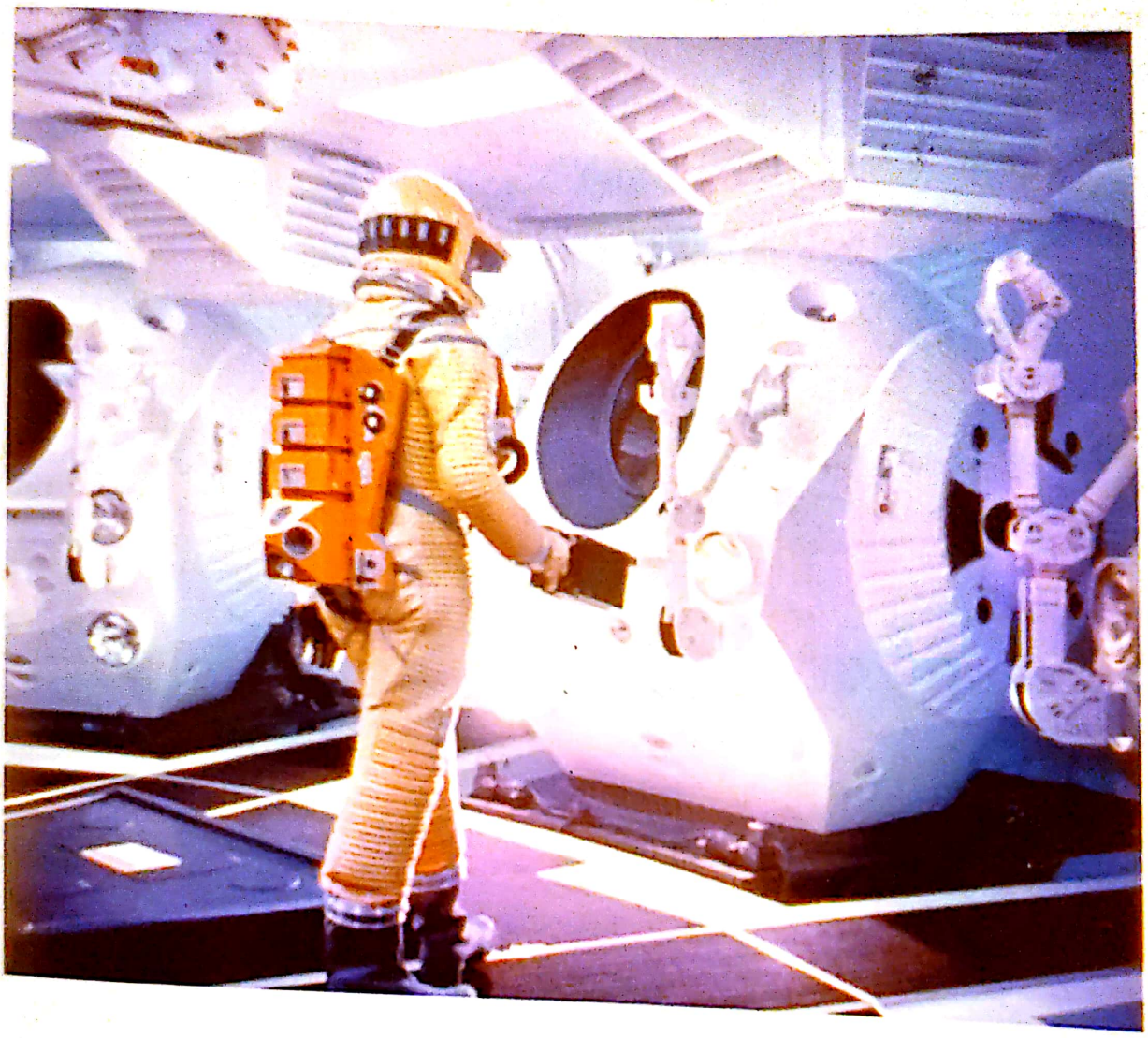
Efectele speciale şi experiențele hiper-cinematografice ale Las Vegas-ului şi ale parcurilor de distracții nu sunt un substitut pentru raționalism, dar nici pentru acea eliberare pe care situaționiştii o numesc „revoluția vieții de fiecare zi". Acestea nu sunt medii în care sunt satisfăcute asemenea nevoi. Ele singure nu ne vor elibera de structurile raționale ale controlului. Dar nu este atât de important pentru cultura populară să ne arate cum să obținem această eliberare. Este suficient – de fapt, mai mult decât ne-am putea aştepta şi mai mult decât mulți cercetători sunt dispuşi să accepte – să ne reamintească ce posibilități deschid iraționalul şi prezența lui continuă într-o lume presupus rațională. Când Koolhaas se referă la Coney Island ca la un „Manhattan în faşă" el nu descrie zona de parcuri de distracții de acolo ca fiind un loc acceptat de eliberare a energiilor sau o valvă de siguranță pentru cultura eliberată, el susține că aceste medii relevă iraționalismul care este întotdeauna partea incomplet extirpată dintr-un sistem cultural în mod manifest rațional. Filmele ştiințifico-fantastice, simulatoarele, ecranele fără margini nu sunt revoluționare; ele sunt *o joacă*.

Filmele cu efecte speciale sunt cyberspațiul în faşă.

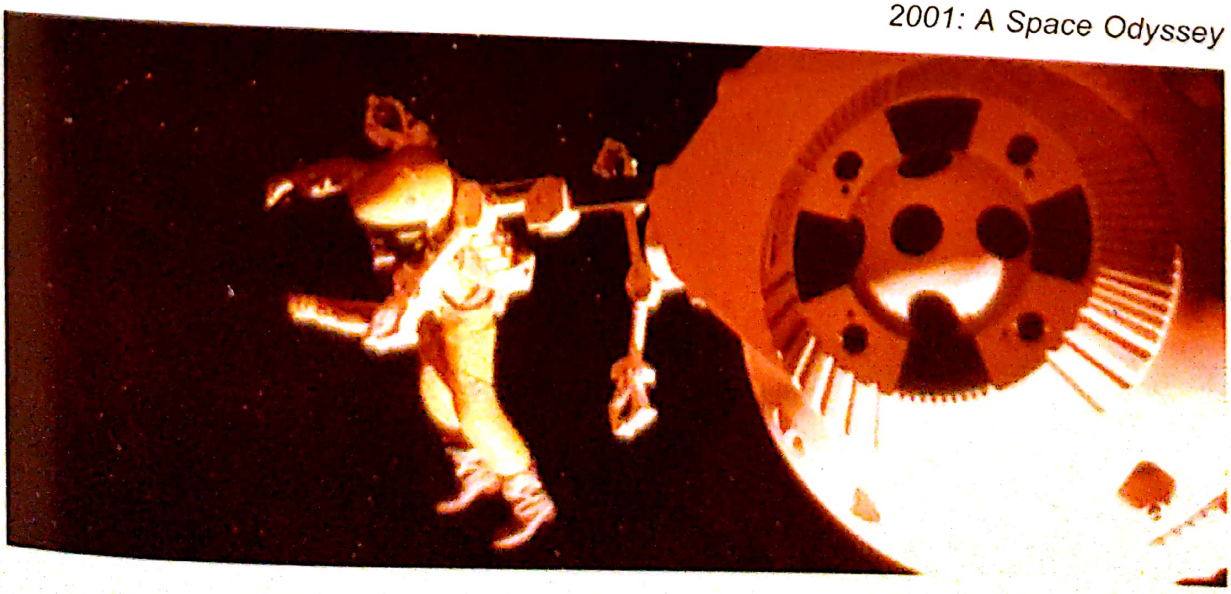
În româneşte de ADA ROSETI

Din *New American Cinema*, Durham & London, Duke UP, 1998,
editat de Jon Lewis. Copyright © Duke UP, 2001.

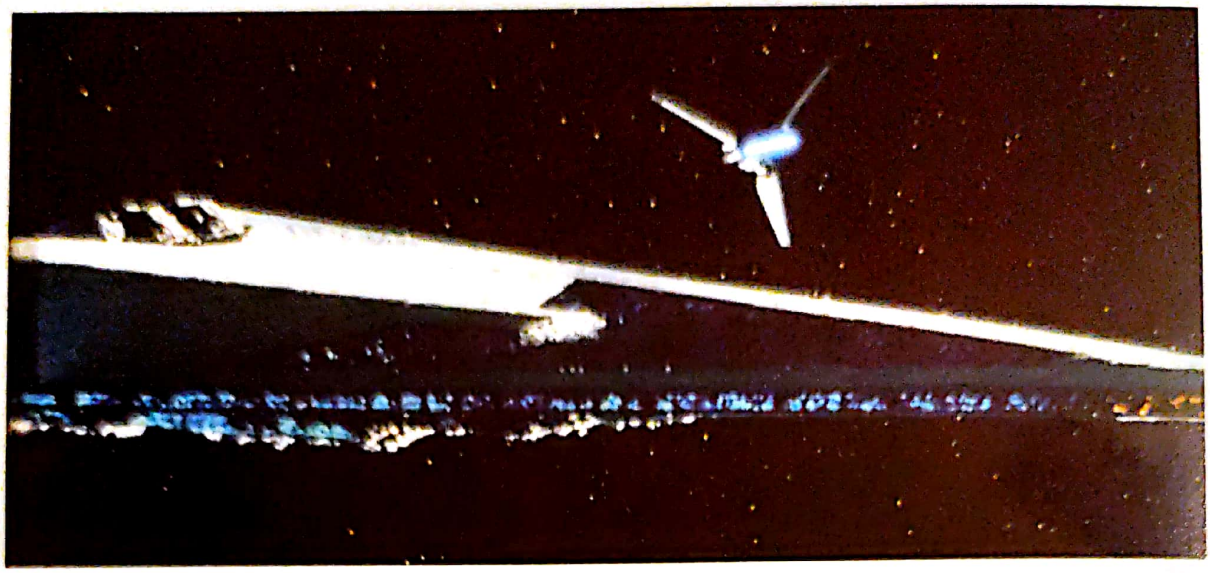
Scanned with OKEN Scanner



2001: A Space Odyssey



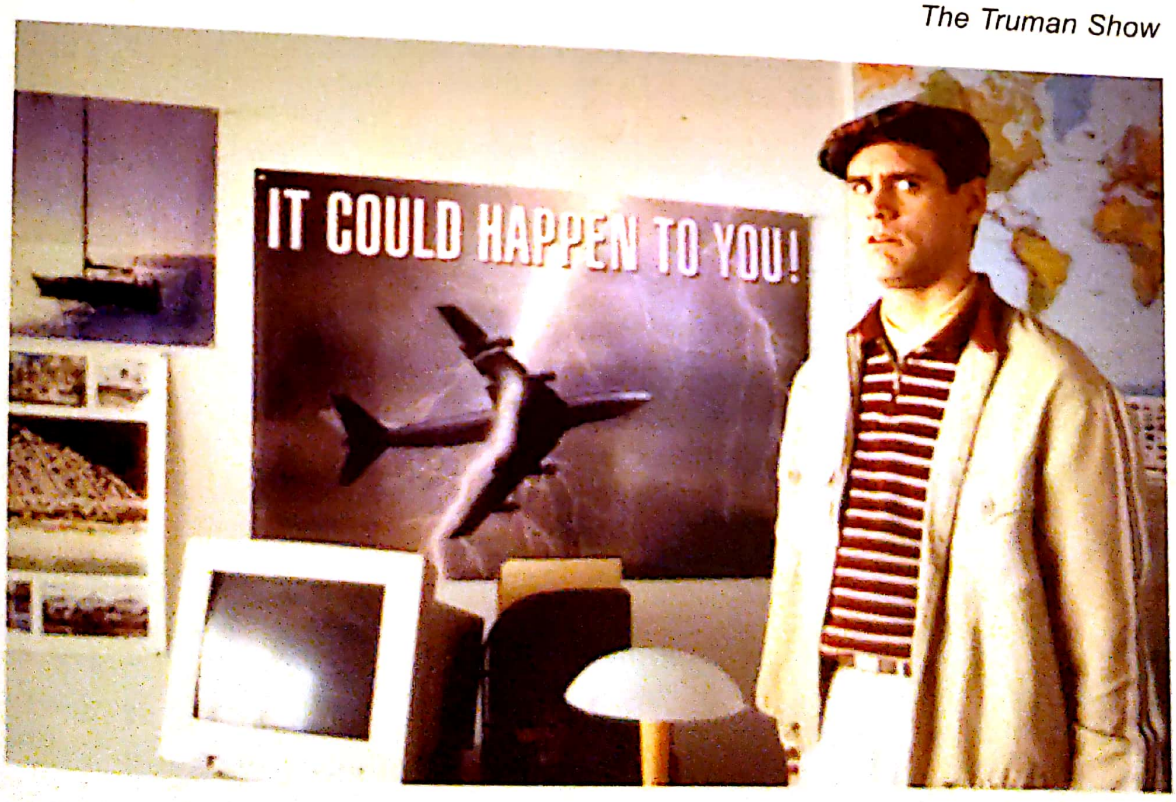
Scanned with OKEN Scanner



Star Wars

Scanned with OKEN Scanner

The Truman Show



Scanned with OKEN Scanner

The Truman Show

„Expansiunea cinematografului către o formă mai cuprinzătoare, chiar ambientală, ar putea reflecta nostalgia pentru combinația de control și libertate reprezentate de joacă. Aceste lumi textuale sunt hiper-complete și exhaustive (fiecare clanță, fiecare șiret de pantof, fiecare motiv muzical par atât de predeterminate, atât de atent create și plasate) și în același timp incomplete și inexhaustibile. Ele sunt, în același timp, închise și deschise, predeterminate și deschise jocului."

Scott Bukatman

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

PATRICK O'DONNELL

Vremea paranoiei

În *Groundhog Day*, un film din 1993 regizat de Harold Ramis, Bill Murray este „meteorolog de serviciu" la un post TV, un personaj antipatic care se trezeşte izolat în Punxsutawney, Pennsylvania, acolo unde fusese trimis pentru a face un reportaj despre celebrul festival anual în care Punxsutawney Phil, cârtiţa rezidentă, este adus în piaţa oraşului în data de 2 februarie a fiecărui an, pentru a vedea dacă silueta sa are sau nu umbră, şi astfel prevăzând felul primăverii ce va urma. Premiza fabulistică a filmului este că personajul lui Murray, Phil Connors, este condamnat să se trezească în fiecare dimineaţă în aceeaşi dată de 2 februarie, în acelaşi Punxsutawney, până va învăţa să-şi depăşească vanitatea şi să o curteze cum se cuvine pe noua producătoare a emisiunii sale, care îl însoţeşte în orăşel. Filmul inteligent şi vesel al lui Ramis ne înfăţişează spectacolul unei temporalităţi diurne etern repetabile, în cadrul repetitivităţii unui eveniment anual care prezice viitorul unui ciclu de anotimpuri infinit repetabile. Prizonier în timp, egoistul Murray se transformă într-un tip bonom, fără pretenţii, mulţumit să trăiască (odată ce a reintrat în temporalitatea „normală") înlăuntrul rigorilor ritualistice ale orăşelului Punxsutawney – filmul foloseşte o jumătate de duzină de scenarii, repetate în fiecare *replay* al aceleiaşi zile. Această transformare are loc doar prin practica paranoidă a filmului, sau prin logica identificatoare în care centralitatea existenţei prezentatorului TV se intercalează cu o sincronicitate magică ce îi permite să îmbine intenţia cu actul în sine, astfel încât firul narativ al vieţii sale se pliază pe firul narativ al lumii întregi.

***Dr. PATRICK O'DONNELL** este şeful Departamentului de Engleză de la Michigan State University. Este un cunoscut critic specializat în cultura americană modernă şi contemporane, autorul volumelor* Echo Chambers: Figuring the Voice in Modern Narrative *şi* Passionate Doubts: Designs of Interpretation in Contemporary American Fiction.

Groundhog Day este, în fapt, o fantezie paranoidă în care protagonistul devine centrul unei rețele de fire narative parțiale ce se repetă în aceeaşi manieră, dar întotdeauna văzute din altă perspectivă – căci Phil Connors însuşi îşi schimbă poziția față de activitățile infinit repetabile ale unei Zile a Cârtiței obişnuite în Punxsutawney. În limitele aceloraşi repetabile douăzeci şi patru de ore, personajul lui Murray devine un excelent pianist de jazz, un sculptor în gheață foarte priceput, un iubit de mare clasă, un suflet caritabil devenit celebru în cadrul comunității pentru că se află mereu în locul potrivit, la momentul potrivit, fie pentru a prinde un copil care cade din copac sau pentru a face manevra Heimlich la o cină nereuşită – pe scurt, un fel de zeu postmodern care învață să împartă cărțile de pe orice poziție, dintr-un pachet mereu plin; sau, cum spune chiar Phil, „Sunt un zeu. Nu Dumnezeu, ci un zeu." Ce ar putea inițial să pară o inversiune a paranoiei – Phil studiază viața de zi cu zi a locuitorilor orăşelului, în loc ca aceştia să-l studieze pe Phil – devine o formă a paranoiei divine prin care zeul filmului intervine în construcția evenimentelor zilnice care îl au în centru, deşi populația din Punxsutawney trăieşte în fericită ignoranță a faptului că toți sunt priviți şi manipulați în vreme ce ei îşi focalizează atenția asupra străinului aflat în vizită.

Temporalitatea paranoidă de tipul celei înfățişate în *Groundhog Day* pare a fi un element infiltrat în o mulțime din filmele hollywoodiene de după anii '70, inclusiv seria *Back to the Future*, cu suprapunerea disjunctivă a deceniilor, sau filme „clepsidră" precum *Nick of Time* sau *D.O.A.* (*remake*-ul unui *film noir* clasic) care echivalează soarta cu ticăitul ceasului, sau *Contact* (nu e întâmplător faptul că e regizat de Robert Zemeckis, cel care s-a aflat în spatele seriei *Back to the Future* şi al lui *Forrest Gump*), în care viitorul e pictat în nuanțe pastorale. Aceste filme includ în funcția performativă o succesiune de fantezii privitoare la control şi identificare fundamentate pe simultaneitate şi sincronicitate temporale, sau pe ceea ce Gilles Deleuze şi Felix Guattari numeau *haecceitate*,

> un mod de individuare... foarte diferit de cel al unei persoane, al unui subiect sau lucru, sau al unei substanțe. Pentru acesta rezervăm numele *haecceitate*. Un anotimp, o iarnă, o vară, o oră, o dată au o individualitate perfectă, căreia nu îi lipseşte nimic, deşi această individualitate este diferită de cea a unui lucru sau a unui subiect. Acestea sunt haecceități în sensul că ele constau în întregime în relații de mişcare şi statice între molecule şi particule, capacități de a afecta şi de a fi afectate.

La o primă privire ar putea părea că modul molecular de individuație al lui Deleuze şi Guattari, bazat pe proliferarea unor temporalități separate, este în contradicție cu subiectivitatea narcisistică atinsă şi sublimată prin

Scanned with OKEN Scanner

performativul paranoid pe care l-am atribuit protagonistului din *Groundhog Day*. Dar una dintre ideile mele fundamentale este că haecceitatea, sau molecularizarea temporalității, este tocmai ceea ce face posibilă performarea paranoiei. Temporalitatea din *Groundhog Day* este una în care nu există trecut sau viitor, ci doar prezentul diurn, o succesiune disjunctă de zile a căror separabilitate şi „individualitate perfectă, căreia nu îi lipseşte nimic" sunt la baza multora dintre efectele comice ale filmului în marcarea progresului făcut de protagonist. Când, de exemplu, Phil Connors ia de la început, în fiecare zi, lecțiile de pian cu profesoara din orăşel, ea este din ce în ce mai uluită de talentul aparent înnăscut al elevului ei, căci pentru el ar putea fi a mia reiterare a Zilei Cârtiței, dar pentru ea este întotdeauna prima trăire a acelui 2 februarie. Formula filmului – simultaneitate plus repetiție egal măiestrie – este rețeta unei logici performative care se bazează pe trunchierea şi ştergerea timpului istoric, şi înlocuirea sa cu serialitatea ca formă a temporalității ce face posibilă identificarea cu ordinea socială.

Trezirea în fiecare nouă zi care e, de fapt, aceeaşi – dar o zi în care realitatea e desenată în linii îngroşate, în care experiența creşte, controlul sporeşte – este una; trezirea într-o aceeaşi zi ca şi cum ar fi alta e alta. Ca reflecție asupra realității-ca-repetiție şi simulare, *Groundhog Day* ar putea fi văzut ca versiunea de tip Zemeckis a lui *The Truman Show* (1998), o reprezentare tăioasă şi comercială a vieții postmoderne. Contrastele ideologice dintre cele două filme pot fi cel mai bine percepute adresându-le aceleaşi întrebări: cine l-a plasat pe Phil Connors în nesfârşita buclă a timpului? Cine a primit un copil abandonat, l-a numit Truman Burbank, a construit pentru el o insulă cu cupolă în formă de dom, cine a populat insula cu mii de figuranți şi l-a făcut pe Truman starul involuntar al unui spectacol de televiziune „pe viu", un spectacol care se difuzează non-stop de trei decade? În cazul lui *Groundhog Day*, ideea implicită este că Phil însuşi este complet răspunzător pentru plasarea sa în fantezia/coşmarul zilei de 2 februarie în Punxsutawney, şi ca alegorie filmul susține că numai prin transcenderea egoismului şi insensibilității Phil va reuşi să reintre în timpul istoric. În schimb, în *The Truman Show* toată lumea, cu excepția lui Truman, ştie de scenariul vieții protagonistului, iar persoana care e răspunzătoare de drama lui este zeul-artist techno Christof, care îl face pe Truman persoana reală dintr-o construcție virtuală.

Identificarea creatorului lumii în care protagonistul este prizonier sugerează că cele două filme sunt fiecare imaginea în oglindă a celuilalt. În *Groundhog Day*, performarea paranoiei oferă o poartă de intrare într-o ordine simbolică. În *The Truman Show*, ordinea simbolică e preexistentă; este un construct – dar, desigur, filmul chiar asta vrea să arate, că

Scanned with OKEN Scanner

habitatul tuturor insulelor noastre este cu adevărat un construct; iar Truman, inițial neatins de paranoia, devine brusc conştient de faptul că este centrul unei conspirații prin care viața sa este înregistrată şi consumată. Pentru Truman, a deveni paranoic şi a confirma existența complotului care îl încapsulează reprezintă primul pas către evadarea din ordinea simbolică a filmului în acea realitate „mai reală" din afara lui (aceea a publicului, atât real, cât şi imaginar al lui *The Truman Show*), o realitate pe care filmul încearcă să o dovedească a fi la fel de artefact, la fel de virtuală ca şi locația de film din care protagonistul tocmai a evadat. *The Truman Show* ar putea fi receptat ca fiind critica reflexivă a regizorului Peter Weir la adresa filmelor precum *Groundhog Day*, prin aceea că se eliberează de fantezia unei forme de „real" istoric la care avem acces în afara constructelor istorice, virtuale sau simulate în care suntem prizonieri – deşi această interpretare ar depinde de lectura sfârşitului filmului ca oferirea deliberată a unei ieşiri extrem de superficiale pentru Truman, o ieşire dintr-o simulare din ce în ce mai superficială. Altfel spus, versiunea lui Weir a lui *Groundhog Day* ar fi una în care toți locuitorii din Punxsutawney ar fi actori angajați pentru a se preface că în fiecare zi e 2 februarie, în vreme ce toți ochii sunt ațintiți asupra modului în care Phil Connors îşi construieşte viața prefigurată, în loc ca el să fie singurul voyeur într-o realitate care se va schimba doar odată cu el.

Dar, oricât de abil ar fi *The Truman Show* în a recunoaşte statutul de construct al ordinii simbolice, în vreme ce se înscrie în fatalitatea baudrillardiană cu optimismul volubil potrivit ideii că falsul şi realul sunt totuna, filmul participă la aceeaşi logică temporală precum mai naivul (aparent) *Groundhog Day*, şi o face cu mai multe consecințe, din moment ce realizarea identității lui Truman se face concomitent cu realizarea paranoiei. În fapt, *The Truman Show* pune în scenă naşterea paranoiei, şi deşi e îndoielnic că Weir a avut în minte cazul Schreber în vreme ce asambla acest *Bildungsspiel*, filmul poartă, cu siguranță, marca studiului clasic al lui Freud privitor la personalitatea paranoidă: un fiu captiv în „uterul" tatălui; un fiu în jurul căruia se învârte întreaga lume, convins că trebuie să distrugă lumea pentru a căpăta putere asupra ei; un fiu ale cărui acțiuni provoacă schimbări în mişcarea soarelui, şi a cărui relație cu tatăl este una de sclavie şi eliberare ulterioară, atunci când fiul iese pe uşa din spate (anusul simbolic) a lumii. Salutul lui Truman este „Bună dimineața, şi, dacă nu ne mai vedem, bună ziua, bună seara şi noapte bună". Este replica lui de intrare şi de ieşire din scenă în acelaşi timp, cea pe care o rosteşte în fața vecinilor în fiecare nouă dimineață a vieții sale, şi această replică reprezintă temporalitatea ideală a lumii sale digitale. Este atât diurnă, prin aceea că salutul (ca şi toate acțiunile lui Truman) este repetat

Scanned with OKEN Scanner

în mod ritual în acelaşi moment al fiecărei zile, dar şi paradoxal sincronică, haecceitică: timpul de pe insula lui Truman este unul singur, este timpul momentului, în care viitorul şi istoricitatea sunt comprimate într-un prezent etern repetat. Motivul pentru care publicul e fascinat de viaţa televizată este că ea îi îndepărtează de trivialitatea propriilor lor vieţi, ce se desfăşoară în timpul istoric, şi îi proiectează în prezentul etern al întâlnirilor în faţa ecranului TV pentru a trăi, în mod voyeuristic, istoria simulată a vieţii lui Truman. Gluma pe care o propune filmul este, desigur, că viaţa lui Truman este cu mult mai plictisitoare decât ar putea fi vreodată viaţa privitorilor săi; cu toate acestea, pentru public haecceitatea şi repetiţia sunt componentele perene, contradictorii, ale aşa-zisei istorii reale.

Aceasta este vremea paranoiei. Manifestările paranoiei culturale contemporane – adică ale paranoiei ca fiind condiţia simptomatică a postmodernităţii, spre deosebire de numele dat unei maladii patologice personale – dezvăluie temporalitatea de tip haecceitic ca fiind mediul formării identităţilor şi epistemologiilor paranoide. În abila dublare a propriilor elemente constitutive din *The Truman Show*, filmul arată evadarea lui Truman din această lume-timp ca fiind posibilă prin recunoaşterea limitelor sale spaţiale şi temporale, şi prin accederea, de către protagonist, la cunoaşterea paranoică. Câteva gafe tehnice – căderea unei lămpi de platou, o interferenţă radio, o replică în afara scenariului – îl conduc pe Truman la înţelegerea faptului că el se află, cu adevărat, în centrul propriului său univers, şi că toată lumea îi supraveghează fiecare mişcare pentru a-i controla acţiunile şi pentru a-l păzi. Această premisă ar putea sugera că Weir (ale cărui filme, de la *Picnic at Hanging Rock* la *Fearless*, ascund şi mistifică originile şi consecinţele, dar prezintă cu maximă claritate momentul sau actul care desparte aceste extreme) a intenţionat ca *The Truman Show* să fie cu hotărâre anti-paranoic. Scenariul paranoic este realitatea lui Truman, iar evadarea lui din această lume – spargerea cojii, literalmente – împreună cu demistificarea tatălui/zeului/figurii cristice a lui Christof ca fiind autocratul a cărui putere e în întregime birocratică, ar putea fi privite ca deconstruirea simulacrului insulei şi, totodată, deconstruirea epistemologiei paranoide şi a temporalităţii care o însoţeşte. Din această perspectivă, evadarea lui Truman nu îl duce cu necesitate într-o lume mai reală decât aceea a insulei pe care a fost prizonier în primii treizeci de ani ai vieţii sale; căci filmul promovează, repetăm, ideea că lumea reală şi cea virtuală sunt una oglindirea celeilalte. Evadarea lui are ca direcţie, pur şi simplu, o lume în care tatăl nu îl va mai putea supraveghea, deşi Truman intră, în mod necesar, într-o lume în care va continua să fie privit până la sfârşitul zilelor.

Scanned with OKEN Scanner

Este mai util, totuşi, să privim *The Truman Show* nu ca pe o anatomie a vremurilor noastre paranoice, ci ca pe o parodie a fanteziilor universal răspândite privitoare la identitatea culturală fundamentată pe versiuni unitare ale temporalităţii, ce coincid cu paranoia culturală. Pentru a pune altfel problema, ce ne spun nouă filmele pe care le-am discutat – împreună cu alte excese simptomatice ale conspiraţiei şi paranoiei contemporane – despre fascinaţia actuală reprezentată de paranoia şi despre dorinţa stârnită de aceasta? Aceasta ar însemna să privim fantezia în termenii lui Zizek, ca fiind simptomatică în ce priveşte relaţiile subiect-obiect în ordinea simbolică, plină de lacune ce necesită cârpeli ideologice:

> Primul lucru care trebuie observat este că fantezia nu actualizează, pur şi simplu, o dorinţă într-un mod halucinant; mai degrabă, funcţia sa este similară „schematismului transcendental" kantian: fantezia ne formează dorinţa şi îi oferă coordonatele; cu alte cuvinte, ea „ne învaţă cum să dorim", literalmente. Rolul fanteziei este, astfel, cumva analog acelei glande pineale din filozofia lui Descartes, acest mediator între *res cogitans* şi *res extensa*: fantezia mediază între structura simbolică formală şi pozitivitatea obiectelor pe care le întâlnim în realitate... oferă o „schemă" în funcţie de care anumite obiecte pozitive din realitate pot funcţiona ca obiecte ale dorinţei, umplând locurile goale lăsate de structura simbolică formală. Altfel spus: fantezia nu înseamnă că, atunci când doresc o tartă cu căpşuni şi nu o pot obţine în realitate, cu ajutorul fanteziei mă văd mâncând-o. Problema este, mai degrabă: *cum ştiu cu adevărat că doresc o tartă cu căpşuni?*

Ca să parafrazăm titlul lucrării lui Zizek despre fantezie şi ideologie, *The Plague of Fantasies* (*Epidemia Fanteziilor*), ce poate explica actuala epidemie de fantezii paranoide, care sunt trena aşteptărilor istorice ce au urmat încheierii unui război rece care a constituit, el însuşi, cauza şi scuza paranoiei? După cum sugera Eric Santner, „când ne-am aştepta la o slăbire a anxietăţilor paranoide privitoare la pericolul emanat de „imperiul răului şi sateliţii săi", descoperim, în schimb, că „paranoia războiului rece s-ar putea să fi jucat, de fapt, rolul unui mecanism psihologic colectiv de apărare în faţa unei patologii mult mai tulburătoare, care abia acum îşi găseşte primele moduri de exprimare". În această discuţie despre paranoia culturală în naraţiunea contemporană voi oferi câteva speculaţii asupra acestor întrebări ce par a viza, în sens istoric pe termen scurt, o întorsătură neaşteptată a evenimentelor, dar ce dezvăluie o logică culturală ce operează la nivelul fanteziilor culturale privitoare la identitatea postmodernă. De ce suntem paranoici acum? De ce paranoia este privită

Scanned with OKEN Scanner

ca fiind un mod calm, reflexiv de autocunoaştere? De ce nu suntem paranoici când vine vorba de paranoia?

Žižek ne încurajează să privim fantezia ca fiind un indiciu al identității culturale reprezentat de legătura dintre dorința subiectului şi obiectele dorinței; am putea privi încă o dată către *The Truman Show* pentru a detecta un indiciu despre natura unor anumite tipuri de dorință postmoderne care, legate de obiecte, umplu „locurile goale lăsate de structura simbolică formală". Mai întâi, este normal să ne întrebăm ce şi-ar putea dori Truman? Tot cei îi trebuie îi este pus la dispoziție; mai mult, trebuințele lui au fost construite pentru el în anticiparea dorințelor sale. Ce lacune ar putea exista în structura simbolică a universului său? De fapt, întreaga premisă a lui *The Truman Show*, aşa cum este transmisă publicului din întreaga lume, este că universul lui Truman este saturat cu obiecte ale dorinței la care are acces imediat. Acestea sunt permanent prezente alături de el în eternul său prezent diurn, dar pentru public ele sunt obiecte de consum pe care ei, spectatorii, *ar trebui* să le dorească, deoarece Truman le are şi le foloseşte. Deoarece spectacolul se desfăşoară douăzeci şi patru de ore pe zi şi nu poate avea obişnuitele pauze pentru reclame, producătorii pun în fața lui Truman, ca lucruri de care are nevoie şi pe care le doreşte (de la cerealele pe care le mănâncă până la cauciucurile maşinii sale şi maşina de tuns iarba pe care o foloseşte în weekend), obiecte a căror marcă e vizibilă şi la care actorii din jurul lui Truman fac reclamă pe la spatele acestuia. Universul simbolic din *The Truman Show* nu conține, inițial, nici un fel de lacune, deoarece el este, în sine, lacuna – locul în care dorința ia naştere şi se raportează la obiecte bine definite – din universul simbolic al publicului său. Drept consecință, ca întreg, acest univers dezvăluie în mod simptomatic acel „cum" şi acel „ce" al dorințelor lor, sau, în termenii logicii filmului, originea virtuală şi răspunsul la dorință în presupusa lume reală a publicului său.

În acest sens, funcția filmului, pe care tot el încearcă să o pervertească, ar putea să nu ne spună foarte multe despre paranoia culturală pentru care (Santner are dreptate) războiul rece a fost ocazia istorică la îndemână, dar nu şi cauza sau finalul. Totuşi, ceva anume în această funcție – în relația dintre dorința virtuală şi cea „reală" şi în relația dintre obiectele televizate ale eternului prezent al lui Truman şi seria de retransmisii şi delay-uri instituite între obiectele reale şi achiziționarea lor – este simptomatic pentru ceea ce ar putea fi numit dorința paranoidă. Acea dorință, care combină căutarea unui centru absolut, caracterul nemijlocit, transparența şi controlul, este construită pe terenul unei contradicții interne. Presiunile acesteia, de fapt, ies la suprafața acelei lumi închise, de paranoia încătuşată, în care trăieşte Truman – ca subiect, nu

Scanned with OKEN Scanner

ca autor al paranoiei – până în momentul în care anumite revelații venite „de sus" scot din funcțiune mecanismul prin care contradicția fusese reprimată. Natura contradicției este în întregime temporală, şi poate fi enunțată ca atare. Cultura consumeristă care se idealizează în spațializarea timpului, unde totul poate fi avut, unde totalitatea obiectelor dorinței este imediat prezentă, depinde de o serie de dislocări şi moleculizări temporale şi spațiale care separă obiectul de cel/cea care îl doreşte. Dorința poate fi satisfăcută doar printr-o serie de schimburi de capital ce trebuie să aibă loc într-o serie de retransmisii care, literalmente, iau timp: trebuie să priveşti spectacolul pentru a deveni conştient de dorințe şi obiecte; trebuie să munceşti pentru a acumula capital; trebuie să aştepți manufactura şi/sau livrarea obiectului; trebuie să mergi acolo unde el se vinde, sau să te conectezi la Internet, acolo unde poate fi cumpărat cu iluzia caracterului imediat şi a disponibilității globale. În termenii lui Zizek, fantezia pe care o pune în scenă *The Truman Show* serveşte atât la dezvelirea, cât şi la reprimarea mecanismului prin care fantezia se ataşează de obiecte bine definite.

Pentru Truman, trecerea de la inconştiență la conştiența ideologică se petrece atunci când descoperă că există obiecte sau mesaje în lumea lui care reclamă atenție ca fiind ne-imediate, inaccesibile într-un anume fel, sau intraductibile. Şi acel ceva străin, necunoscut – atunci când Truman începe să audă voci, când începe să creadă că toată lumea îl priveşte, când doreşte pentru prima dată să evadeze din totalitatea care îl cuprinde, când începe să compare promisiunea unui sine multiplu cu realitatea unei sorți artificial construite – acea chemare la paranoia sunt cele care îl instigă la cunoaşterea de sine şi la dorința de a evada într-o altă lume de corpuri şi obiecte, la care nu are acces imediat. În acest fel, vreau să sugerez, filmul creează simptomele propriei sale fantezii. Aceasta este o fantezie a haecceității, a eternului prezent saturat de obiecte mereu disponibile, ce împlinesc dorințele încă înainte ca ele să devină conştiente, o fantezie construită în jurul miezului paranoiei, ce se sparge atunci când se manifestă fisurile spațiale şi temporale ale utopiei lui Truman. Şi, interesant, aceste fisuri sunt adesea gafe ale unei tehnologii ce tinde tot mai mult către virtualizarea spațiului şi spațializarea timpului.

Pentru a cerceta epidemia paranoiei culturale, valoarea unor filme precum *Groundhog Day* sau *The Truman Show* nu constă atât în faptul că sunt sărbătoriri, respectiv critici ale postmodernității, cât în aceea că sunt simptomatice pentru fanteziile pe care e fundamentată o totalitate simulată, asemănătoare în mod foarte aproximativ unei „lumi" postmoderne. Ca simptome, aşadar, ne ajută ele să înțelegem moda

Scanned with OKEN Scanner

actuală a paranoiei, fetişizarea irupţiilor sale istorice? Sau, mai bine spus, sunt aceste filme simptome ale unui simptom, de vreme ce paranoia astăzi, în felul ei hiperkinetic, abil, pare ea însăşi simptomatică pentru un altceva ce se petrece în cultura postmodernă, un altceva ce trebuie explicat? Eu ofer, deocamdată, următoarele speculaţii în privinţa motivului pentru care părem asaltaţi de paranoia când, de fapt, ne aşteptam să fie invers, în incongruitatea istorică elaborată în romanele şi filmele preocupate de paranoia culturală. Unele dintre ipoteze vor părea familiare, dar toate sunt legate de o contradicţie temporală fundamentală a postmodernităţii, care dezvăluie paranoia identităţii postmoderne în relaţie cu procesele istorice.

1. Suntem paranoici pentru că paranoia este ultimul refugiu al identităţii atât de conştientă de sine ca fiind un construct, şi ca fiind constituită din dorinţe asamblate pentru sine, încât devine o parodie a sinelui său;

2. Suntem paranoici pentru că ne apropiem cu repeziciune de comodificarea şi virtualizarea temporalităţii înseşi, punct în care vom căuta puterea de a repune în drepturi un trecut nostalgic, refăcut pentru a oferi o adâncime virtuală unui viitor care a fost adus în întregime în prezent;

3. Paranoia e plăcută, sau distractivă, pentru că ne permite să percepem ce s-ar putea numi o adâncime auto-referenţială în fantezia lumii totalizate a obiectelor disponibile, o lume care conţine înlăuntrul său un fel de istorie personală, de destin şi de temporalitate personale pe care fantezia însăşi încearcă să le şteargă sau să le transforme caracterul imediat, nemijlocit.

4. Suntem paranoici pentru că, precum Truman, încercăm să evadăm din acel *huit clos* a ceea ce Jameson numea totalitatea capitalismului târziu, şi dorim, în acelaşi timp, să o controlăm, sau, ca să folosim alte concepte teoretice, dorim să controlăm interfaţa (corpurile noastre) dintre economia libidinală şi cea a propriului nostru sine rezidual: acest control este ceea ce Truman descoperă că îşi doreşte şi nu poate avea (nu în „această lume") în *The Truman Show*.

5. Ne agăţăm de paranoia într-un fel de îmbrăţişare nietzscheană pentru că, poate contraintuitiv (având în vedere faptul că Schreber se considera pe sine ca un fel de cyborg), privim paranoia ca fiind ultima epistemologie, forma finală de cunoaştere umană înainte ca aceasta să devină informaţie. Paranoia este, la rădăcinile sale, un mod de a ne cunoaşte pe noi în relaţie cu alţii ce au capacitatea de a fi cunoscuţi, de a fi văzuţi, de a fi obiecte ale dorinţei şi atenţiei. În această privinţă, lui Truman nu i-a fost niciodată mai bine, şi, într-o regresie paranoidă parodică, ne putem imagina un final şi mai comic-sinistru al filmului – unul în care Truman, ştiind ceea ce ştie, odată ce a înţeles că el este starul

Scanned with OKEN Scanner

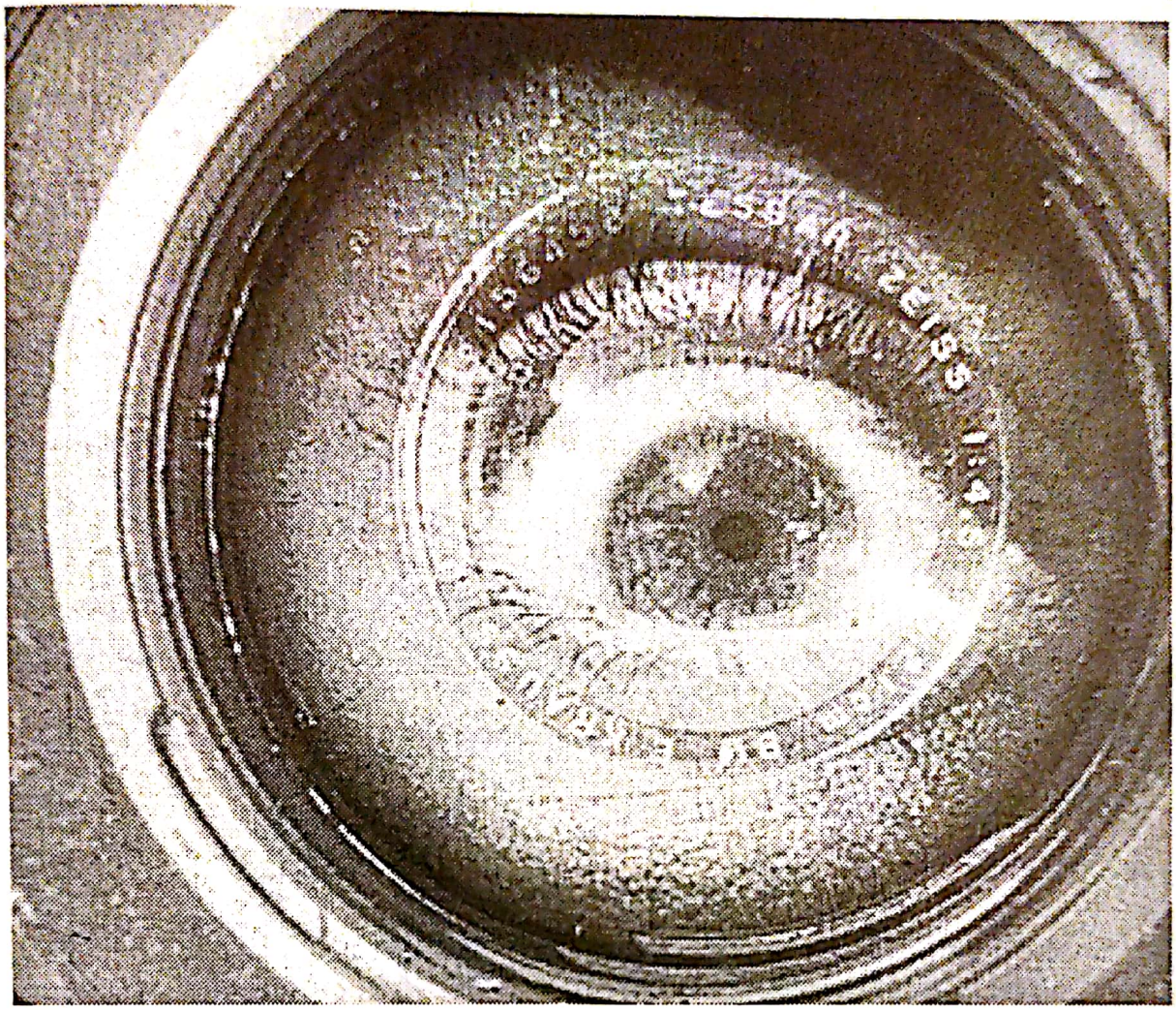
show-ului, se întoarce în insulă pentru a-şi continua viaţa; abia în acel moment ar deţine, cu adevărat, controlul asupra lumii sale.

Aceste cinci teze asupra paranoiei contemporane se referă doar la simptomele disparate a ceea ce Žižek, Showalter, Seltzer şi alţii descriu ca fiind epidemia culturală care ne asaltează. Paranoia culturală, în particular, are multe a face cu anxietăţile legate de putere, naţiune, istorie, tehnologie, cunoaştere şi identitate pentru care temporalitatea este un fel de vector recurent. Multe romane şi filme dezvăluie modul în care fanteziile legate de caracterul nemijlocit, de multiplicitate şi de transparenţa dorinţei dau formă înţelegerii paranoiei ca o condiţie ce face posibile identificările clare cu ordinea socială, şi prin care trăim plăceri maxime, dar şi disconfort maxim. A ajunge la acceptarea acestei contradicţii poate oferi, dacă nu o evadare din paranoia, măcar un mod de a înţelege rolul său într-o istorie în plină desfăşurare, a cărei cuprindere temporală merge dincolo de orice rupturi, momente cheie, erupţii, repetiţii şi epoci pe care le-am putea inventa pentru a o marca drept „a noastră".

În româneşte de ILINCA ANGHELESCU

Din *Latent Destinies*, Duke UP, Durham & London, 2000. Copyright © Duke UP, 2001.

Scanned with OKEN Scanner



CINEMATOGRAFII

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

XAVIER LARDOUX

Cinematograful francez la feminin plural

Născut din mişcarea feministă şi militantismul cultural, Festivalul Filmelor Feminine, creat în 1978 la Créteil şi care iniţial le interzicea bărbaţilor să asiste la proiecţii, este manifestarea cea mai revelatoare a unei epoci evident apuse. Deşi, la cea de a 23-a aniversare, el se bucură anual de 3000 de spectatori, se mai poate discuta astăzi de un cinema al femeilor, când femeile regizor, din ce în ce mai numeroase, abordează, asemeni bărbaţilor, toate subiectele şi toate genurile ?

Sosirea în forţă a unei generaţii de femei regizor în Franţa anilor '90 pare să relanseze întrebarea. Sunt puţin peste 20 la număr, au toate între 30 şi 40 de ani, iar majoritatea provin din primele promoţii ale Fundaţiei europene a artelor imaginii şi ale sunetului (Femis): de la Pascale Ferran la Laétitia Masson, de la Laurence Ferreira-Barbossa la Emilie Deleuze, Noémie Lvovsky şi Emmanuelle Bercot... Oare naşterea acestei generaţii, în momentul în care şi egalitatea politică obţine, prin constituţie, câştig de cauză, duce la apariţia unei specificităţi a cineastelor franceze ?

Aproape inexistent la Eliberare, apoi viguros feminist în anii '70, cinematograful cineastelor franceze a devenit treptat pur *feminin*, pentru a urma azi, o dată cu sosirea acestei generaţii, fericita cale a universalului. Cu alte cuvinte, pentru prima dată în istoria cinematografului francez, afirmarea cineastelor contemporane nu mai constă în încercarea de a restabili compartimentele pentru doamne neînsoţite, după cum spunea Marguerite Yourcenar!

***XAVIER LARDOUX** este un cunoscut critic francez de cinema. Este responsabilul secţiunii de film a revistei* Études.

Apariția unei generații de femei regizor, de la Alice Guy la Agnès Varda

La ora la care, în romane şi mentalități, femeia „nu îi era egală bărbatului decât făcând din viața-i o perpetuă ofrandă", după spusele lui Balzac[1], şi în ajunul primelor legi sociale cu privire la femei, la începutul secolului, este surprinzător tocmai faptul că unul din primii regizori a fost o femeie. Cinefilii îşi vor aminti poate de Alice Guy (1873–1968) care, încă din 1897, a turnat în SUA sute de sketch-uri şi fonoscene (filme al căror sunet e înregistrat pe banda de ceară), produse de Léon Gaumont, şi aproape 80 de filme de mediu şi lung metraj.

Prezența pionierelor în lumea cinematografului interbelic este atât de slabă, încât femeile regizor pot fi numărate pe degete: istoria cinematografului francez nu reține decât numele Musidorei (al cărei prim film terminat este *Vagaboanda*, după romanul lui Colette în 1917) şi cel al lui Germaine Dulac. Acesteia îi datorăm mai ales dezvoltarea cine-cluburilor introduse de Louis Delluc şi filmul *Surâzătoarea doamnă Beudet*, schiță a cinematografului feminist, încă din 1922.

Paradoxal, Eliberarea nu scoate la iveală noile perspective feministe, care profitau de libertatea recucerită şi emanciparea femeilor, poate cu excepția lui Jacqueline Audry (*Gigi* în 1948) şi a lui Nicole Védrès (*Paris 1900* în 1947). Şi dacă Noul Val este anunțat cu zgomot de primul film al lui Agnès Varda (*La Pointe Courte*, cu Philippe Noiret şi Silvia Montfort în 1954, urmat de *Cléo de la 5 la 7* în 1961), el se va ilustra prin nuanțe esențial masculine.

Dacă, în anii '70, cinematograful la feminin face eforturi intense pentru a deveni un cinema evident feminist, adică militant, până la a fi uneori sufocat de propria teză, după exemplul filmului *Soția lui Jean* de Yannick Bellon (1974)[2] şi *Una cântă, cealaltă nu,* de Agnès Varda (1976)[3], cineastele franceze nu rămân marginale. Cinematograful lui Marguerite Duras (în special *India Song*, în 1975) coabitează atunci cu un feminism îmbibat de utopii şaizecioptiste, ale cărui figuri incontestabile sunt Coline Serreau (cu *Ce vor ele de la noi?* şi *De ce nu!* în 1977) şi Ariane Mnouchkine (*Molière* în 1977).

---

1. Cuvintele lui Camille Maupin, la intrarea sa în mănăstire, în *Béatrix* de Balzac.

2. Filmul, care urmăreşte povestea emancipării feminine reuşite, cea a cuviincioasei Nadine părăsite de Jean (Claude Rich), cu care fusese căsătorită timp de 15 ani, nu este decât trista ilustrare a unui discurs prestabilit şi inevitabil didactic.

3. Agnès Varda a ales aici să militeze prin cântece pentru emanciparea femeii în general şi pentru avort în particular, deoarece, după ea, discursul nu îl asculți, cântecul e mai tonic, mai eficient (*Cahiers du cinema*, nr. 276, mai 1977). Dar la fel de didactic.

Scanned with OKEN Scanner

Produs al luptelor feministe şi al feminizării societății, femeile anilor '80 au încercat să renunțe la cinematograful de autor pentru a face primii paşi în lumea reuşitelor comerciale. În 1977, succesul lui *Diabolo menthe* al lui Diane Kurys,[4] cât şi cel al filmului *Trei bărbați şi un copil* (1985) de Coline Serreau, le-a adus cineastelor recunoaşterea până atunci neacordată şi le-a facilitat apoi finanțările altor proiecte. Premiat cu Leul de Aur la Veneția şi César-ul pentru cea mai bună actriță (Sandrine Bonnaire) în Franța, *Fără căpătâi* al lui Agnès Varda i-a adus succesul popular unei cineaste care nu îl cunoscuse decât pe cel al criticilor şi al cinefililor de-a lungul a trei decenii. Voința determinată de a atinge un public mai vast făcea necesară îmbogățirea temelor evocate (inversarea rolurilor pe care este fondată societatea, încredințarea atribuțiilor maternității bărbaților, la Coline Serreau; specularea unui subiect social cum sunt cerşetorii, în cazul lui Agnès Varda), astfel că cinematograful feminin tindea să se orienteze mai degrabă spre realitățile sociale decât spre feminismul strict militant.

Un reflex al feminizării societății

Adevărata victorie a cinematografului feminin astăzi este că nu mai e remarcat. Motivele acestei tăceri, ale acestei normalități în sfârşit atinse au misterul evidenței.

Mai întâi, feminizarea lumii cinematografice este fericitul reflex al feminizării societății; producătorii şi canalele de televiziune definesc pe scurt acest curent mediatic: „tineri şi femei." Unii nu îi incomodează pe ceilalți, din contră, cumulul este un gaj de seducție. Sau, ca să fim sinceri, de rentabilitate.

Apoi, multiplicarea canalelor de televiziune în anii '80 şi dezvoltarea comenzilor de filme în anii '90 (din care seria *Băieții şi fetele de vârsta lor* creat de canalul ARTE, la îndemnul lui Pierre Chevalier, este modelul reuşit al genului) au facilitat afirmarea sau confirmarea mai multor femei regizor (în special Emilie Deleuze cu *L'Incruste,* film de televiziune din 1994, apoi *Schimbarea*, lung metraj de cinema în 1999, şi Noémie Lvovsky cu *Petites* pentru televiziune în 1997, apoi *Nu-mi e frică de viață* pentru cinema în 1999). În paralel, după cum stă mărturie experiența lui Claire Simon[5], apariția camerei video le-a permis multor femei să facă primii paşi în cinema.

---

4. Filmul a atras un million de spectatori doar la Paris, în vreme ce Gaumont ezitase îndelung să finanțeze acest prim film al tinerei actrițe din compania Renaud-Barrault.

5. „O dată cu apariția cameoscopului, mărturiseşte Claire Simon, regizoarea filmului *Dacă nu, atunci da* (1997), mi-am spus că este posibil să fac singură un film" (cuvinte preluate de Catherine Bédarida în *Le Monde* din 23 martie 1996).

Scanned with OKEN Scanner

În sfârşit, reuşita femeilor în regie s-a datorat şi faimoasei intrări a tehnicienelor în lumea cinematografică. Asistentelor şi monteuselor li s-au alăturat scenariste, decoratoare, electriciene şi chiar directoare de imagine. Regizoare, precum Catherine Corsini sau Catherine Breillat, s-au înconjurat astfel de echipe mixte, în timp ce Caroline Champetier, de exemplu, fosta profesoara a Laétitiei Masson la Femis, devenea directoarea de imagine a primului său lung metraj, *A avea (sau a nu avea)*. Efectivele Femis (care a luat locul Idhec în 1986) sunt elocvente în această privinţă: aproape jumătate din studenţi, de la înfiinţarea sa, sunt femei, astfel că majoritatea departamentelor sunt mixte (cu excepţia montajului, mai degrabă dominat de femei şi a sunetului, unde sunt preponderent bărbaţi). Intrarea în forţă a regizoarelor în cursul anilor '90 este mai bine înţeleasă în lumina statisticilor ultimelor promoţii Idhec şi a primelor promoţii Femis, majoritar feminine: nu este de mirare, deci, că cea mai mare parte a regizoarelor ale căror nume defilează pe ecranele noastre a ieşit din rândurile lor (Emmanuelle Cuau în 1983, Pascale Ferran în 1984, Agnès Merlet în 1985, Christine Carrière, Solveig Anspach şi Laétitia Masson în 1986, Emilie Deleuze, Noémie Lvovsky şi Hélène Angel în 1987, Emmanuelle Bercot în 1994 sau Anne-Sophie Birot în 1996). Spre deosebire de generaţia precedentă (Danièle Dubroux şi Claire Simon sunt autodidacte, Catherine Corsini, Nicole Garcia şi Christine Pascal sunt actriţe de formaţie, Catherine este, la origine, romancier), aceasta se individualizează (mai mult decât bărbaţii) prin studii cinematografice, al căror cadru este, în general, Femis.

Dacă suntem repede tentaţi să vorbim de *generaţie*, nu trebuie să omitem că definiţia acestei noţiuni este o sarcină delicată, deoarece expresia „presupune o experienţă colectivă care creează sentimentul unui destin comun"[6]. De aceea este dificil să ştim dacă pătrunderea masivă a acestor femei în cinema ţine de un simplu *efect de vârstă* (sunt născute în general între 1958 şi 1967), de un *efect de perioadă* (proporţional cu cererea de femei a societăţii) sau de un veritabil *efect de generaţie* care ar însemna că aceste femei sunt destinate să îşi pună amprenta pe istoria cinematografului francez.

Aparent, aceste trei efecte se suprapun, dar *efectul de generaţie*, care reliefează şi mai mult importanţa fenomenului observat, pare totuşi să predomine în lumina tematicilor şi a analizelor pe care le oferă azi cineastele franceze.

---

6. Marc-Olivier Padis, „Douăzeci şi trei de ani: o cartografie politică", *Notes de la fondation Saint-Simon*, iulie 1999.

Scanned with OKEN Scanner

De la cinematograful feminist involuntar la cinematograful deliberat feminin

Deşi Catherine Breillat este puţin mai în vârstă decât generaţia studiată, principala temă a filmelor sale, sexualitatea femeilor (de la *Tapaj nocturn* în 1977 la *Sora mea* în 2001), dezvăluie un cinema cu tendinţe feministe exacerbate. Feministă în viaţa reală, căci „este o chestiune de demnitate", Catherine Breillat pare să creadă, precum Marie (eroina din *Romance*, în 1999), că „dragostea dintre bărbaţi şi femei e imposibilă". Iar această imposibilitate vine, în mod natural, de la bărbaţi. Ce sunt ei, de fapt, în *Romance*? Foarte simplu: nu există decât prin sex. Fie sunt capabili să producă plăcere femeilor şi atunci sunt demni de dispreţ, deoarece nu sunt în stare decât de aceasta (este cazul lui Paolo, interpretat de Rocco Siffredi, star porno), fie sunt impotenţi şi deci de înlăturat (este cazul lui Paul, interpretat de Sagamore Stévenin). Nu este deci de mirare că, înainte de a naşte, Marie decide să îl omoare în somn pe bărbatul pe care pretinde că îl iubeşte şi care nu mai consimte să facă dragoste cu ea. „Femeile sunt în stare de mult mai multă dragoste decât bărbaţii", adaugă vocea din off a lui Marie, în *Romance*. Marie, care caută o aşa-zisă puritate în mizeria bulimiei şi în sado-masochism. Ostentativ provocator, *Romance* se vrea atât film de autor, cât şi film elegant pornografic, capabil astfel de a seduce o anumită intelighentia, după cum admite o critică plină de elogii, la apariţia sa. Dacă Catherine Breillat reuşeşte acolo unde José Bénazéraf eşuase, în anii '60, cu *Un strat gros de sânge* (prototip al filmului erotic cu ambiţii clar intelectuale şi estetice), este, înainte de toate, pentru că cinematograful lui Catherine Breillat este orientat spre o modă care tinde să respingă metafora în avantajul imaginii. Regizoarea îndrăzneşte, într-adevăr, să arate cu lipsă de pudoare, totul, căci consideră imaginea eliberatoare. Se pare totuşi că, pentru a fi abordate, anumite rele nu pot fi evocate decât prin metaforă, prin artă, iar imaginea însăşi poate fi „o ţesătură de minciuni"[7]...

Filmele lui Jeanne Labrune merg, şi ele, foarte departe: ele fac din opoziţia sexuală tema centrală. Există, de altfel, în universul lor, un zid fizic şi metafizic între femei şi bărbaţi, pe care îl încarnează, spre exemplu, în *Te iubesc...ai grijă!*, o Nathalie Baye, „foarte disponibilă într-un compartiment la clasa întâi", şi Daniel Duval, caricatură a bărbatului văzut ca brută. Acest lung metraj, apărut în 1998, ilustrează ce poate fi „un film feminin la masculin". Cu alte cuvinte, după părerea lui Jeanne Labrune, „femeile şi bărbaţii aparţin unor lumi diferite, chiar unor specii

7. Este expresia lui Karin (Ingrid Thulin) în *Ţipete şi şoapte*, de Ingmar Bergman (1973) referindu-se la propriul sex, atunci când şi-l mutilează, pentru a-şi evita bărbatul.

Scanned with OKEN Scanner

diferite."[8]. Regizoarea filmului *Mâine va fi mai bine* (2000) surâde cu înțeles când vine vorba despre condescendența cu care lumea filmului tratează noțiunea de „film feminin", în timp ce Cannes a fost atât de mult timp „un festival de filme ale bărbaților", până ce Palme d'Or a fost acordat pentru prima oară unei femei, Jane Campion, pentru *Pianul*, în 1992[9]. Astfel, dacă Jeanne Labrune estimează (în mod justificat, de altfel) că este foarte naiv să crezi că egalitatea se poate obține fără luptă, ea ajunge, involuntar, să uite că și calitatea cinematografică (și iată aici singurul meu argument) este rodul universalului și nu al egalității.

Primul film al lui Sandrine Veysset, *Va ninge oare de Crăciun?* (1996) ilustrează de asemeni (dar fără proporțiile obișnuite) dezertarea bărbaților și, prin aceasta, un cinema care poate fi calificat drept feminist fără voie. Ne înfățișează mama a șapte copii, surprinzătoare și omniprezentă, o femeie voinică și iubitoare, care muncește la câmp până la epuizare și care le citește copiilor povești la culcare. Regizoarea nu a avut ochi decât pentru ea, în timp ce tatăl, demn de dispreț și chiar disprețuit de aceasta, rămâne prins în rolul de biet anonim. „Este oare nevoie de un personaj masculin atât de nedemn, pentru a preamări dragostea maternă?" se întreabă Catherine Soullard. Imensitatea tandreței materne nu poate înflori și fi perceptibilă decât în lumina vidului patern? Regizoarea afirmă că nu a dorit ca filmul său să fie prea contemporan. Ea s-a lăsat răpită, fără voie, desigur, de dorințele bolnave ale societății noastre, care, neștiind să mai recunoască decât femeile și bărbații, îi exclude metodic pe tați, pe bărbați."[10] Dacă în film adie uneori ranchiună și se frizează reglarea de conturi, prin personajul tatălui, el reușește să impresioneze, atât de admirabil este tratat personajul feminin: regizoarea a știut, într-adevăr, să creeze femeii o imagine pe care nici bărbații nu au știut vreodată să o arate, cu excepția notabilă a lui Jean Grémillon al cărui *Cerul vă aparține* (1943) spune povestea lui Thérèse (Madeleine Renaud), infirmieră, mamă grijulie, soție drăgăstoasă și femeie de afaceri pasionată de aviație... Forța filmului lui Sandrine Veysset în asta rezidă: el prezintă o femeie care lucrează pământul, o femeie tenace, o mamă cu o energie nelimitată, într-un cuvânt, o forță omnipotentă.

Filmele a două tinere regizoare, Noémie Lvovsky (36 de ani) și Emmanuelle Bercot (33 de ani)[11], reiau tema absenței bărbaților. Și pe

---

8. Critica filmului *Te iubesc... ai grijă!* de Philippe Roger în revista *Études* (octombrie 1998).

9. De menționat aici că premiul juriului la Cannes a fost atribuit în 2000 filmului *Tabla* al foarte tinerei regizoare iraniene Samira Makhmalbaf.

10. Critica filmului *Va ninge oare de Crăciun?* de Catherine Soullard în revista *Études* (decembrie 1996).

11. Dar și cel al lui Sophie Fillères cu *Grande petite* (1994) și *Ad'e* (2000).

Scanned with OKEN Scanner

bună dreptate, veți spune, căci subiectele abordate în ultimele lor două filme, care au apărut în cinematografe aproape simultan (*Nu mi-e frică de viață*, de Noémie Lvovsky, şi *Puricele*, prim lung metraj al lui Emmanuelle Bercot, care a primit la Cannes premiul Cinéfondation, în 1999) sunt tocmai cele ale adolescenței feminine, perioada pe care, se ştie, nu o raportăm decât la băieți, fără a îndrăzni să vorbim, totuşi, despre ei. Tratamentul aproape analog al chestiunii dezvirginării în cele două scene ale filmului este elocvent: bărbații, amândoi mult mai în vârstă decât fetele, sunt reduşi la instincte gregare ambulante, de o uimitoare rapiditate în a se dezbrăca. Copila înspăimântată din pădure, în filmul lui Noémie Lvovsky, o ia la fugă; în *Puricele*, Marion (interpretată de formidabila Isild Le Bescot[12]) încearcă să scape pe geamul de la baie. În consecință, dacă regizoarele se apropie inutil de un anumit adevăr (portretele adolescentelor rareori au fost reuşite în cinema), ele ajung să se asemene, până la urmă, eroinelor lor: camera lor de filmat nu vorbeşte în subtext decât despre băieți, dar nu îi filmează, ci fuge pe lângă ei.

Este, deci, clar că interesul acordat bărbaților rămâne una din matricele fundamentale ale cinematografului feminin de astăzi. Sunt numeroase filmele construite (conştient sau nu) doar prin raportare la bărbat, cel mai adesea pentru a-l ignora mai bine. De acum, cuvintele lui Simone de Beauvoir din *Al doilea sex*, pe care le credeam depăşite, par să nu-şi fi pierdut pertinența: da, cinematograful o arată explicit: „problema femeii este încă o problemă de bărbat."

Femeia în centrul filmelor realizate de femei

Constatarea nu trebuie să mascheze, totuşi, apariția unui cinema *feminin* mergând pe urmele celui *feminist* de ieri. Subiectele pe care le aleg cineastele franceze pun în lumină un real specific feminin.

Este evident ca ele le preferă aproape sistematic pe eroine, mărturie stând trei sferturi din filmele lor de la începutul anilor '90 încoace. Catherine Corsini, regizoarea filmului *Amoureux*, a filmului *Noua Evă* şi a *Repetiției*[13] (care se află la punctul de întâlnire dintre două generații), subliniază, în acest sens, „asemănarea dintre toate eroinele filmelor realizate de femei: în ciuda diferenței de vârstă, ele se află mai degrabă

12. Interpretă şi în *Vacanța*, scurt metraj al lui Emmanuelle Bercot, premiat la Cannes în 1995, în *Sade* al lui Benoît Jacquot (2000) şi în primul lung metraj foarte convențional al lui Anne-Sophie Birot, *Fetele nu ştiu să înoate* (2000).

13. *Repetiția* a fost singurul film al unei regizoare prezente în competiție în selecția oficială a Festivalului Internațional de la Cannes în 2001.

Scanned with OKEN Scanner

pe margine şi îşi caută locul în societate."[14] Personajele cele mai rele şi cele mai bune se amestecă astfel: egocentrica Nathalie a lui Noémie Lvovsky din *Uită-mă!* (1995), total dezorientată şi insipidă peste măsură; bizara *Romaine*, din filmul omonim al lui Agnès Obadia (1996), care se întreabă ce ar putea face cu viaţa ei şi al cărei refren favorit, orice i s-ar întâmpla, este un delicios „oricum..."; sau Martine (Valeria Bruni-Tedeschi), splendida singuratică care se dedă nebuniilor din *Oamenii normali nu sunt neobişnuţi* de Laurence Ferreira-Barbosa (1993).

După exemplul personajului feminin din *Va ninge oare de Crăciun?*, se pot constata forţa de caracter, voinţa inalienabilă şi energia fizică şi mentală comune acestor eroine: de exemplu, Alice, personajul din *A avea (sau a nu avea)* de Laétitia Masson (1995), interpretată de Sandrine Kiberlain, rămâne, în ciuda concedierii, o luptătoare care ia mereu iniţiativa şi, care, după cum ea însăşi spune: „nu stă cu mâinile-n sân, să aştepte ce se va mai întâmpla." Laétitia Masson ţinea să prezinte în acest prim lung metraj (al cărui titlu ambiguu nu poate să nu evoce *La Pointe courte* al lui Agnès Varda) „o femeie care are". Preferând personajele care inversează clişeele, regizoarea spune că „îi place faptul că bărbaţii pot plânge, sau că femeile scriu poezii despre ei"[15]. Şi Camille, celibatara explozivă din *Noua Evă* este animată de o credinţă şi o voinţă de nezdruncinat: lucrurile în care crede nu pot decât să se întâmple, mai ales când e vorba de dragoste. Ne amintim şi de Emma (interpretată tot de Karin Viard) în *Sus inimile!* de Solveig Anspach (1999), care luptă, cu o mândrie şi o demnitate care nu pot să nu emoţioneze, împotriva bolii, pentru a păstra copilul pe care îl poartă, chiar şi atunci când chimioterapeuta o obligă să-şi radă părul, răpindu-i feminitatea.

Niciodată nu a dăruit cinematograful francez atât de multe portrete feminine, a căror vitalitate fără seamăn este irefutabilul numitor comun. Alegând esenţial adolescente[16] sau femei în floarea vârstei, regizoarele nu numai că au servit drept actriţe care se plâng (poate justificat) de penuria de mari roluri feminine[17], dar şi (mai important) cinematograful însuşi prin

---

14. Interviu apărut în *Marie-Claire* (octombrie 1994), citat de Claude-Marie Trémois în *Copiii libertăţii* (Paris, Ed. du Seuil, 1997).

15. Catherine Bédarida, „Regizoarele franceze intră în forţă în cea de a şaptea artă", *Le Monde*, 23 martie 1996.

16. Primul film (reuşit) al lui Emmanuelle Cuau, *Circuit Carole* (1995), arată fisurile inevitabile în relaţia dintre o mamă (Bulle Ogier) care îşi petrece viaţa făcându-şi griji pentru fiica sa şi care nu poate adormi fără să o ştie acasă, şi fiica sa (Laurence Côte), care, sufocată de dragostea mamei, alege, parcă în mod ironic, să facă motociclism.

17. Virginie Ledoyen, Elodie Bouchez sau Sandrine Kiberlain au debutat toate în filme regizate de femei.

Scanned with OKEN Scanner

justețetea privirii lor novatoare, printr-o apropiere spontană, sau printr-o răsturnare de coduri ale seducției feminine care provine de acum înainte mai mult din voința şi fragilitatea femeilor, decât din potențialul lor de femeie fatală. Astfel că, în lumina acestor imagini, se pare că cinematograful femeilor a încetat să mai fie feminist pentru a deveni pur şi simplu feminin. Şi deşi cineaştii bărbați evident nu au dispărut, faimoasa sensibilitate feminină nu pare să fie o himeră, ci apanajul unui al şaselea simț în serviciul celei de a şaptea arte!

Pe fericita cale a universalului

Refuzul de a filma bărbați şi preferința pentru eroine nu trebuie totuşi să conducă la caricaturizarea cinematografului acestei noi generații de cineaste franceze. Interesul anumitor regizoare pentru teme în mod fatal universale pare într-adevăr să anunțe dispariția cinematografului feminin (numit astfel în mod peiorativ).

Trecerea la vârsta adultă este unul dintre subiectele de predilecție ale multor regizoare. Cu un mic recul, filmul cel mai profund despre această trecere spre maturitate rămâne *Vârsta posibilităților* de Pascale Ferran (1996), în care nu mai există o eroină unică, ci zece personaje masculine şi feminine: dacă la o primă vedere, filmul poate deranja generația celor de 23 de ani (căci le arată acestor spectatori o oglindă care nu deformează nimic şi îi trimite inevitabil la propria ființă), este pentru că pune degetul cu o incredibilă exactitate pe teama de viitor şi mai ales de ceilalți. Apar aici: cazul lui Agnès care îşi înregistrează de mai multe ori mesajul pe robot pentru a-şi crea imaginea proprie care să-i convină, al lui Denise, care îşi regăseşte originile şi încrederea intonând *Toulouse* de Nougaro, apoi lacrimile lui Jacques, studentul la Arte Frumoase, sau vocea din *off* însoțind imaginile în care Catherine îşi priveşte în oglindă abdomenul plat: „Astăzi, tuturor le e frică. Că nu găsesc de lucru, că-şi pierd slujba, că fac copii într-o lume căreia îi e frică, că nu fac copii la timp.Teama de a se angaja, de a lua vreo boală, de a trece pe lângă viață, de a iubi prea mult sau prea puțin, sau deloc. Frica e peste tot, şi, peste tot, provoacă catastrofe. Se autoalimentează. Cine se teme azi, mâine se va teme şi mai mult. Primul lucru de făcut, singurul scop de atins: să omori frica din noi." Deoarece privirea sa îndreptată asupra societății noastre, asupra oricărei societăți, este simplă şi pudică, Pascale Ferran merge aici foarte departe: surâsul şi lacrimile, departe de filmele create de femei, departe în univers...

Să speculezi nebunia şi moartea, iată ambițiile curajoase, dar şi atinse de Laurence Ferreira-Barbosa (*Oamenii normali nu sunt neobişnuiți*, deja

Scanned with OKEN Scanner

evocat, şi *Mi-e groază de iubire*, din 1997[18]) şi din nou de Pascale Ferran (*Mici înţelegeri cu morţii*, din 1994). Dacă nebunia feminină făcea parte dintre subiectele tragice pe care feministele au dorit să le smulgă din ocultare (*Răpirea lui Lol V. Stein* de Marguerite Duras în 1974), ea este aici abordată diferit, din dorinţa de a dedramatiza. Laurence Ferreira-Barbosa (care turnase deja trei scurt metraje despre marginalitate – *Paris viclean, Adèle Frelon e acasă?* şi *Pe margine*) se interesează, cu umor, în primul său lung metraj de chestiunea normalităţii: aratând că nebunia lui Martine stă exact în faptul că nu admite nebunia nebunilor şi nu ţine cont de ea; regizoarea subliniază, cu o sensibilitate nemaivăzută, partea de raţional şi de adevăr a personajului său. Când Martine află, de exemplu, că fostul său prieten tocmai a fost la rândul său părăsit, i se pare, surprinzător, că „despărţirea asta nu e rezonabilă.[19] „Astfel, tocmai dorinţa lui Martine de face lumea mai rezonabilă şi credinţa că ea chiar ar putea fi, o fac pe ea însăşi puţin nebună, puţin mai nebună decât oricine altcineva.

În al doilea lung metraj al său, Laurence Ferreira-Barbosa se aseamănă eroinei sale, doctorul Annie Simonin (Jeanne Balibar), un fel de „salvatoare de biete suflete, care se luptă să vindece fisurile identităţii masculine[20]“, să panseze rănile bărbaţilor (Richard este paranoic; Laurent, interpretat de Laurent Lucas, are SIDA). Această tânără regizoare are, într-adevăr, curajul de a vorbi, confruntând o femeie medic cu doi dintre pacienţii săi, despre singurătate, teamă şi SIDA, fără a cădea în grandilocvenţă. Este, în plus, cu adevărat primul film despre aceste teme care nu e nici lacrimogen, nici glumeţ, cum erau *Nopţile sălbatice* de Cyril Collard sau *Nu uita că vei muri* de Xavier Beauvois. În sfârşit, în *Mici înţelegeri cu morţii*, Pascale Ferran studiază, fragmentat, reacţiile oamenilor în faţa dispariţiei unei persoane apropiate: punând masa, o copilă aşază (deliberat sau din obişnuinţă) farfuria surorii mai mici dispărute; Vincent, marcat pentru totdeauna de moartea micuţei Lili, construieşte şi reconstruieşte zilnic, ca pentru a se familiariza cu dispariţia, un castel de nisip într-un loc în care ştie că va fi luat de maree. Abordând un subiect vast prin mici povestiri (spre deosebire de Christine Pascal, care eluda moartea, totuşi omniprezentă, în *Micul prinţ a spus*, în 1992), regizoarea ne reaminteşte aici că amintirea împărtăşită a morţii creează între cei rămaşi o complicitate indicibilă şi totuşi vitală.

---

18. *Viaţa modernă*, (2000), ultimul său lung metraj, pune desigur în lumină talentul cineastei, însă în slujba unui argument confuz şi mai ales inutil...

19. Denise Brahimi, *Cineaste franceze*, Paris, Fus-Art, 2000.

20. „Bărbaţii de neatins“, critica filmului *Mi-e groază de iubire*, de Pascal Richou, în *Les Cahiers du cinéma*, no 514, iunie 1997.

Scanned with OKEN Scanner

Orientarea spre subiecte care nu au nimic specific feminin merge mână în mână cu o întoarcere a privirii cineastelor franceze spre cuplu în general şi bărbatul în cuplu în particular. Prin urmare, de acum înainte regizoarele vor filma cuplul într-o manieră diferită: nu mai este câmpul de luptă al sexelor, ci locul unei egalităţi, precum cuplul magnific format de Emma şi Simon (Laurent Lucas) în *Sus inimile!* În această privinţă, şi pentru a merge mai departe, cuvintele lui Claire Simon sunt elocvente: „La început, când turnam, aveam impresia că sunt femeie. Acum e altfel, marea mea plăcere secretă, în timpul filmării la *Cu orice preţ*, era de a fi o femeie care filmează o lume a bărbaţilor. În ficţiunile făcute de regizoare, personajelor masculine le-a trebuit mult timp să ajungă să existe, să fie dezirabile. În documentare (ca în cazul lui *Cu orice preţ*), ele au putut imediat să filmeze bărbaţi care trezesc dorinţa[21]."

Camera feminină de filmat apare deci ca mijloc de mai bună comprehensiune din priviri a bărbaţilor.[22] Şi pentru că totul este o problemă de perspectivă în cinema, cel care ne atinge este tocmai cel ce reuşeşte să ne arate ceea ce nu vedem în mod normal, orbiţi fiind de cotidian. Ne surprinde atunci când o regizoare aruncă o privire diferită asupra bărbaţilor, o schimbare majoră pe care nici chiar bărbaţii înşişi nu au ştiut să o exploateze în cinema. Emilie Deleuze, fiica filosofului, vrea să cunoască mai bine bărbaţii, să ne facă să-i descoperim în afara locurilor comune în care prezenţa femeilor îi incită să joace rolul de curajoşi. Trimiţându-i pe cei doi eroi ai săi la un stagiu de ucenicie în mijlocul regiunii Corrèze, comandând buldozere gigantice, ea îi izolează, îi observă între ei, acolo unde nu i-am mai văzut niciodată: în afara câmpului de luptă pe care se înfruntă sexele[23]. *Schimbarea* (1999) revoluţionează cinematograful femeilor şi îmbogăţeşte cinematograful în general, subliniind, cu acuitate şi universalitate, violenţa şi fragilitatea bărbaţilor, tocmai pentru că este străin acestui univers.

În sfârşit, din ce în ce mai des, cineastele franceze creează personaje principale masculine, singuratice, fragile sau rănite, pe care privirea lor tandru batjocoritoare le face cât se poate de apropiate nouă. Un exemplu este *Cine fură luna* (1999), al doilea lung metraj al lui Christine Carrière,

---

21. Afirmaţii preluate de Catherine Bédarida în „Regizoarele franceze intră în forţă în cea de a şaptea artă", art. cit.

22. Hélène Angel demonstrează, în acelaşi timp, contrariul, cu *Faţă de bărbat, inimă de bestie* (1999), primul lung metraj care, surprinzător, a obţinut la Festivalul de la Lucarno Leopradul de Aur în 1999, şi al cărui titlu nu are nimic ironic. E tot ce putem spune!

23. Şi Claire Denis se concentrează asupra acestui aspect în magnificul său lung metraj, *Muncă frumoasă* (2000), alegând ca subiect viaţa unei diviziuni a Legiunii de onoare în Djibouti.

Scanned with OKEN Scanner

cu eroul său, un văduv neconsolabil (Jean-Pierre Darroussin), funcționar la bariera de pe șosea, și pe care doar dragostea celor două fiice, Suzanne și Marie îl menține în viață. Scenele sunt simple, mișcătoare, cu tatăl care îi recită fetei, în ziua nunții sale, departe de petrecere, o numărătoare pe note din copilărie pe care o cânta odinioară mama sa, sau mutismul și neînțelegerea tatălui în fața pubertății și a primei iubiri a celeilalte fete. Între tragic și burlesc, *Cine fură luna* ne face să resimțim rănile unui tată care-și răsfață copiii și să vorbim cu ușurință despre lucruri grave.

Personajul Castella, interpretat de Jean-Pierre Bacri în *O chestiune de gust* (2000) de Agnès Jaoui, este destul de apropiat de cel jucat de Jean-Pierre Darroussin: industriașul morocănos, grosolan și de o prostie înspăimântătoare la prima vedere, se îndrăgostește de o profesoară de engleză care va sucomba, în cele din urmă, șarmului ascuns al acestui mitocan insensibil. Agnès Jaoui, ale cărei calități de scenarist erau deja cunoscute (*O atmosferă familială* de Cédric Klapisch și, mai ales, *Cântec cunoscut* al lui Alain Resnais) modelează aici, în primul său lung metraj, portretul unui bărbat incult și necioplit ale cărui profunzimi reușește să le reveleze. Fără îndoială este nevoie de niște ochi de femeie, și chiar de soție (ceea ce ea este în viața reală), pentru a defini cu atâta acuitate orgoliul, neîndemânarea sau lacrimile unui bărbat ros de complexe culturale și de dragoste. De menționat aici înlănțuirea de scene în care eroul își bate joc de un teatru prea clasic, pentru a scăpa de plictiseală, înainte de a fi mișcat până la lacrimi de versurile din *Bérénice*. Trebuie, indubitabil, ca bărbatul să fie filmat de propria nevastă pentru a îndrăzni să ofere camerei ceea ce ne oferă el.

Niciodată filmul unei regizoare, de la *Trei bărbați și un copil* al lui Coline Serreau nu a mai înregistrat o asemenea primire de către public (peste trei milioane de spectatori în mai puțin de șapte săptămâni): oare motivul acestei atracții fondate pe reconcilierea dintre cinematograful de autor și cinematograful popular, n-ar putea fi justificat de universalitate ?

Iată că, în mod paradoxal, tocmai dezicându-se de temele specific feminine, Pascale Fearran, Emilie Deleuze sau Agnès Jaoui sunt regizoarele care luptă cel mai mult pentru recunoașterea femeilor în cinematograful francez. Sau, altfel spus, se pare că cel mai scurt drum spre egalitate este cel care trece prin universalitate.[24]

---

24. În afară de materialele deja citate, principalele studii asupra subiectului sunt, în ordine cronologică: Paula Lejeune, *Cinematograful femeilor*, Paris, Atlas et L'herminier, 1987; Noël Burch, Geneviève Sellier, *Bizarul război al sexelor în cinematograful francez*, Paris, Nathan, 1996; Jackie Buet, *Filme realizate de femei, șase generații de regizoare*, Paris, Ed. Alternatives, 1999.

Scanned with OKEN Scanner

Indexul regizoarelor şi al filmelor citate

Hélène Angel	*Față de bărbat, inimă de bestie* (1999)
Solveig Anspach	*Sus inimile!* (1999)
Jacqueline Audry	*Gigi* (1948)
Emmanuelle Bercot	*Puricele* (1999)
Yannick Bellon	*Soția lui Jean* (1974)
Anne-Sophie Birot	*Fetele nu ştiu să înoate* (2000)
Catherine Breillat	*Tapaj nocturn* (1979)
	Romance (1999)
	Surorii mele (2001)
Jane Campion	*Pianul* (1992)
Christine Carrière	*Cine fură luna?* (1999)
Emmanuelle Cuau	*Circuit Carole* (1995)
Catherine Corsini	*Les Amoureux* (1994)
	Noua Evă (1999)
	Repetiția (2001)
Emilie Deleuze	*Schimbarea* (1999)
Claire Denis	*Munca frumoasă* (2000)
Danièle Dubroux	*Examenul de la miezul nopții* (1998)
Germaine Dulac	*Surâzătoarea doamnă Beudet* (1922)
Marguerite Duras	*Răpirea lui Lol V. Stein* (1974)
	India Song (1975)
Laurence Ferreira-Barbosa	*Oamenii normali nu sunt neobişnuiți* (1993)
	Mi-e groază de dragoste (1997)
Sophie Fillières	*Grande petite* (1994)
	Aďe (2000)
Pascale Ferran	*Mici înțelegeri cu morții* (1994)
	Vârsta posibilităților (1996)
Alice Guy	*Viața lui Christos* (1906)
Agnès Jaoui	*O chestiune de gust* (2000)
Diane Kurys	*Diabolo menthe* (1977)
Jeanne Labrune	*Te iubesc... ai grijă!* (1998)
	Mâine va fi mai bine (2000)
Noémie Lvovsky	*Uită-mă !* (1993)
	Petites (1997)
	Nu mi-e frică de viață (1999)
Samira Makhmalbaf	*Tabla* (2000)
Laétitia Masson	*A avea (sau a nu avea)* (1995)
	De vânzare (1998)
Ariane Mnouchkine	*Molière* (1977)

Scanned with OKEN Scanner

Musidora	*Vagaboanda* (1917)
Agnès Obadia	*Romaine* (1996)
Christine Pascal	*Micul prinț a spus* (1992)
Coline Serreau	*Ce vor ele de la noi?* (1975)
	De ce nu? (1977)
	Trei bărbați și un copil (1985)
Claire Simon	*Cu orice preț* (1995)
	Dacă nu, atunci da (1997)
Agnès Varda	*La Pointe courte* (1954)
	Cléo de la 5 la 7 (1961)
	Una cântă, cealaltă nu (1976)
	Fără căpătâi (1985)
Nicole Védrès	*Paris 1900* (1947)
Sandrine Veysset	*Va ninge oare de Crăciun?* (1996)

În românește de JUSTINA IRIMIA

Din *Le Débat*, nr. 116, septembrie-octombrie 2001. Copyright © Editions Gallimard 2001.

Scanned with OKEN Scanner

MANIFESTUL DOGMA 95

DOGMA 95 este un colectiv de regizori de film înființat în Copenhaga în primăvara anului 1995. DOGMA 95 are drept scop precis să se opună „anumitor tendințe" din cinematografia de azi. DOGMA 95 este o acțiune de salvare!

În 1960 paharul se umpluse! Filmul murise şi striga după ajutor. Scopul era cel corect, dar nu şi mijloacele. Noul val s-a dovedit a fi o undă care a traversat țărmul şi l-a umplut de mizerie.

Slogane ale individualismului şi libertății au dat naştere câtorva lucruri pentru o vreme, dar – nici o schimbare. Valul era pus doar pe măturat țărmul, ca de altfel şi regizorii înşişi. Valul nu a fost niciodată mai puternic decât oamenii din spatele lui. Însăşi cinematografia anti-burgheză a devenit burgheză, pentru că baza pe care erau construite teoriile sale reprezenta percepția burgheză a artei. Conceptul de autor a fost romantism burghez de la bun început, şi prin urmare... fals!

Pentru DOGMA 95, cinematografia nu este ceva individual!
Astăzi bântuie o furtună tehnologică al cărei rezultat va fi democratizarea fundamentală a cinematografiei. Pentru prima oară, oricine poate face filme. Dar cu cât mass media devin mai accesibile, cu atât mai importantă devine avangarda. Nu este o întâmplare că sintagma „avangardă" are conotații militare. Disciplina este răspunsul... trebuie să ne îmbrăcăm filmele în uniformă, pentru că filmul individual va fi decadent prin definiție!

DOGMA 95 se opune filmului individual prin principiul de a prezenta o serie de reguli indiscutabile cunoscute sub numele de JURĂMÂNTUL DE CASTITATE.

În 1960 s-a umplut paharul! Filmul fusese cosmetizat până la moarte, spuneau ei; şi totuşi, de atunci folosirea cosmeticelor a cunoscut o adevărată explozie.

Sarcina „supremă" a producătorilor decadenți este să prostească publicul. De asta suntem aşa de mândri? Asta este ceea ce ne-au adus

Scanned with OKEN Scanner

cei „100 de ani"? Iluzii prin care pot fi comunicate emoţiile? Prin libera alegere, de către artistul individual, a modului de a păcăli?

Previzibilitatea (dramaturgia) a devenit viţelul de aur în jurul căruia dansăm. A face ca viețile interioare ale personajelor să justifice acțiunea este mult prea complicat, şi nu este „artă înaltă". Ca niciodată până acum, acțiunea superficială şi filmul superficial primesc toate laudele. Rezultatul este sterp. O iluzie a patosului şi o iluzie a iubirii.

Pentru DOGMA 95, filmul nu este o iluzie! Astăzi bântuie o furtună tehnologică al cărei rezultat este înălțarea cosmeticelor la rangul de zeitate. Prin utilizarea noii tehnologii, oricine, oricând, poate să înlăture şi ultimele grăunțe de adevăr în îmbrățişarea mortală a senzației. Iluziile sunt tot ceea ce filmul poate ascunde.

DOGMA 95 se opune filmului de iluzie prin prezentarea unei serii de reguli indiscutabile cunoscute sub numele de JURĂMÂNTUL DE CASTITATE.

Jurământul de Castitate

Jur să mă supun următorului set de reguli alcătuite şi confirmate de DOGMA 95:

1. Filmarea trebuie să se facă în decorul natural. Recuzita şi decorurile nu trebuie aduse înăuntru (dacă o anume proptea este necesară pentru poveste, trebuie ales un decor natural unde se găseşte această piesă de recuzită).

2. Sunetul nu trebuie niciodată produs separat de imagini sau invers. (Muzica nu trebuie folosită decât dacă apare acolo unde se filmează scena).

3. Camera de filmat trebuie să fie ținută în mână. Orice mişcare sau imobilitate care poate apărea în mână este permisă. (Filmul nu trebuie să se desfăşoare acolo unde este instalată camera; filmarea trebuie să aibă loc acolo unde are loc filmul).

4. Filmul trebuie să fie color. Efectele de lumină speciale nu sunt acceptate. (Dacă este prea puțină lumină pentru expunere, scena trebuie să fie tăiată sau o singură lampă să fie ataşată camerei de filmat).

5. Efectele optice şi filtrele sunt interzise.

Scanned with OKEN Scanner

6. Filmul nu trebuie să conțină acțiune superficială. (Crime, arme etc. nu trebuie să apară).

7. Îndepărtarea temporală şi geografică sunt interzise. (Asta înseamnă că acțiunea filmului se desfăşoară aici şi acum).

8. Filmele de gen nu sunt acceptate.

9. Formatul filmului trebuie să fie 35 mm.

10. Regizorul nu trebuie să fie certificat.

Pe deasupra, jur, ca regizor, să mă abțin de la gusturile personale! Nu mai sunt artist. Jur să mă abțin de la a crea o „lucrare", căci privesc clipa ca fiind mai importantă decât întregul. Scopul meu suprem este să forțez adevărul să iasă la iveală prin personajele şi decorurile mele. Jur să procedez astfel prin toate mijloacele posibile şi cu prețul oricărui bun-gust şi al oricăror considerente estetice.

Astfel îmi depun JURĂMÂNTUL DE CASTITATE

Copenhaga, luni 13 martie 1995

În numele DOGMA 95,
Lars von Trier
Thomas Vinterberg

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

OVE CHRISTENSEN

Iluzii autentice: Estetica cinematografiei Dogma 95

Goliciunea şi simplitatea Dogmei ne-au pus din nou în legătura cu punctele esenţiale ale producerii de film.

Anthony Dod Mantle

În noiembrie 1999, regizorul polonez Roman Polanski a vizitat Şcoala Naţională de Film din Danemarca. În timpul şederii sale acolo, el a confirmat că ştia de Dogma 95; dar, întrebat dacă ar face un film în concordanţă cu principiile acesteia, a răspuns: „Toată lumea le face în ziua de azi. Fetiţa mea de 6 ani face chestia asta tot timpul, când aleargă de colo-colo cu camera sa video digitală."

Răspunsul lui Polanski sună ca o reacţie tipică la arta abstractă: „Chiar şi un copil ar putea picta asta"[1]. Dar, ca şi în cazul artei abstracte, ar fi o greşeală să confunzi artefactele cu regulile ce guvernează producerea lor, chiar dacă produsul rezultat sugerează o lipsă de artizanat convenţional. Există un gol între poetică şi lucrările de artă. Nu se poate judeca, să zicem, un film Dogma pe baza Manifestului şi a Jurământului de Castitate. Aceste două texte prezintă o poetică a producerii de film Dogma. Totuşi, filmele realizate în concordanţă cu principiile grupului Dogma 95 trebuie privite ca filme individuale.

1. Este interesant de notat că Manifestul Dogma („Dogma 95") exprimă o respingere similară a unui acces prea uşor la producerea de filme: „Astăzi bântuie o furtună tehnologică al cărei rezultat va fi o democratizare finală a cinematografiei. Pentru prima oară, oricine poate face filme." Reacţia este de aşa natură încât respinge posibilitatea artei bazate pe inovaţie tehnologică.

***OVE CHRISTENSEN** este unul dintre cei mai importanţi critici şi teoreticieni ai filmului din Danemarca; predă studii media şi video la Universitatea Aalborg şi este redactor-şef al revistei* Danskstudiet. *Printre preocupările sale se află estetica culturii, şi este specialist în cinematografia Dogma 95.*

În atitudinea sa oarecum condescendentă față de principiile estetice ale grupului Dogma 95, Polanski subliniază, totuşi, în mod corect importanța conceptului Dogma 95, cea a unui fel de amatorism căutat. Renunțând la rafinamentele profesionale ale producerii de film, frăția grupului Dogma 95 încearcă să minimalizeze distanța între ceea ce este filmat şi filmul dus la bun sfârsit. Ei vor să redescopere o sinceritate a cinematografului. Dacă ar fi nevoit să descrie scopul real al conceptului Dogma 95, spune Lars von Trier, l-ar descrie ca pe o căutare a autenticității (daneză: *aegthed*).

Restricțiile tehnice prezentate în Jurământul de Castitate reprezintă mijloacele pentru a atinge un fel de autenticitate. În ce măsură poate un film să fie autentic este, totuşi, întrebarea crucială. Pentru a înțelege ideea conceptului Dogma 95, este important să se discute conceptul de autenticitate în relație cu cinematografia. Aici discuția se va referi doar la principiile din spatele conceptului Dogma 95, şi nu se va lega de filmele realizate sub auspiciile acestuia. În istoria cinematografiei, revendicarea autenticității a fost făcută la cel puțin trei niveluri diferite, sugerând trei înțelesuri diferite ale Realismului. În ce priveşte cinematografia ca reprezentare, autenticitatea şi, de aici, gradul de realism implică un nivel epistemologic. Adevărul este plasat în lumea exterioară, şi sarcina mediului este să îl reprezinte.

Modalitatea convențională a povestirii (filmice) depinde în primul rând de credibilitatea personajelor sale, a decorurilor exterioare, de cauzalitate, etc. şi în al doilea rând de subordonarea povestirii în sine față de conținutul poveştii spuse. Autenticitatea povestirii convenționale este legată de colaborarea dintre *siujet*, stil şi invenție la un nivel formal. Adevărul este conținut de lumea filmului (cea a prefăcătoriei), iar sarcina este să se ofere acces către această lume. Dacă atenția filmului este doar în mod indirect sau simbolic legată de o realitate definită şi de aici bazată pe o idee, atunci autenticitatea se măsoară la un nivel tematic. Adevărul este o înțelegere sau o opinie care nu este accesibilă în mod direct, astfel sarcina este să convingă spectatorul, care trebuie să-şi dea singur seama de adevăr. Al treilea ar putea fi descris şi ca un nivel ideologic, prin faptul că se referă la şi susține anumite valori şi credințe. Aceste trei niveluri nu sunt sub nici o formă exclusive, şi este posibil să fie chiar mai multe.

Scopul principal al conceptului Dogma 95 este să atingă o purificare a limbajului de film prin evitarea multor invenții tehnice, de altfel bine stabilite în alte privințe, de vreme ce acestea sunt văzute drept creând un filtru nedorit între cadrul profilmic şi filmul în sine. Manipulațiile tehnice ale unui film sunt respinse ca fiind nişte cosmetice care ascund imaginile adevărate sau adevărul filmului.

Scanned with OKEN Scanner

Manipulările tehnice dezbină subiectul filmat şi îl transformă în piese de decor inofensive sau în divertisment facil. Cel puţin aparent, Manifestul Dogma şi Jurământul de Castitate exprimă un dor după un fel de cinéma vérité (cinema veritabil), filme realizate fără ajutorul tradiţionalelor şmecherii ale iluziilor filmice.

Iluziile generate tehnic sunt ţinta grupului Dogma 95 în acţiunea sa de salvare a cinematografiei. Manifestul grupului Dogma 95 reprezintă o confruntare deschisă cu cinematografia de iluzie: „Pentru DOGMA 95 filmul nu este o iluzie! Astăzi bântuie o furtună tehnologică al cărei rezultat este înălţarea cosmeticelor la rangul de zeităţi. Utilizând noua tehnologie, oricine oricând poate înlătura definitiv şi ultimele grăunţe de adevăr în îmbrăţişarea mortală a senzaţiei. Iluziile sunt tot ceea ce filmul poate ascunde."

Cinematografia propriu-zisă este ceva ce are de-a face nu cu iluziile, ci cu adevărul. Dar nu este întotdeauna uşor să faci deosebirea între iluzie şi adevăr. Şi această dificultate e chiar mai mare în ce priveşte artefactele estetice, în aceea că ele posedă o referire cel mult indirectă la (reprezentarea) realităţii sau la propriul lor subiect în cauză. Limbajul filmului nu este doar, şi nici măcar în primul rând, o chestiune a aserţiunilor comunicative în ce priveşte o situaţie de afaceri. În schimb, filmul trebuie văzut ca o interpretare expresivă a realităţii în sensul ei cel mai larg. Chiar şi o reprezentare trebuie privită ca o interpretare. Dar în cazul acesta, ce înseamnă atunci „adevăr", şi ce se vrea înţeles prin iluzie?

Prin respingerea iluziilor, Dogma 95 aparent îmbrăţişează ideea baziniană a veridicităţii reprezentării cinematice. Discutând despre regizorii de film, André Bazin face binecunoscuta sa distincţie „...între două curente largi şi opuse: acei regizori care-şi pun credinţa în imagine şi aceia care-şi pun credinţa în realitate. Prin «imagine» înţeleg aici, foarte pe larg vorbind, tot ceea ce reprezentarea pe ecran adaugă obiectului reprezentat". Ca nimic să nu fie adăugat obiectului reprezentat – acesta este, de asemenea, rezultatul dorit de principiile grupului Dogma 95.

Ideea imaginii fotografice şi, prin urmare, a cinematografului ca o oglindă a realităţii datează din trecutul îndepărtat. Ideea fusese deja prevestită odată cu noţiunea fotografiei ca dublu al naturii a lui Daguerre, care de altfel era un ecou al Renaşterii, când Alberti susţinea că prin reprezentarea cu „perspectivă artificială" (*perspectiva artificialis*) imaginea devenea o fereastră deschisă către lume[2].

2. Concepţia imaginii fotografice drept o fereastră deschisă către lume a fost mult răspândită, dar de asemenea şi foarte disputată. Deşi argumentul este mai complex, André Bazin repetă ideea în eseul său „Ontologia Imaginii Fotografice," în *Ce este Cinematografia?*

Scanned with OKEN Scanner

Contradicțiile logice din interiorul conceptului *cinéma vérité* în ce privește filmele de ficțiune sunt, totuși, de asemenea cuprinse în conceptul Dogma 95. Imaginile prost realizate de camera ținută în mână și iluminarea insuficientă se folosesc de stilul documentar. Dar subiectul filmat nu este în nici un fel reprezentat ca realitatea în sine însăși. Conform cu Jurământul de Castitate, subiectele filmelor Dogma sunt presupuse a fi imaginare și nu există nici o intenție de a ademeni publicul în a crede altceva.

Unde plasează această dihotomie dintre real și imaginar autenticitatea dorită de Dogma 95? Dacă stilul documentar nu este altceva decât o șmecherie, se apropie de vechea utilizare timidă de stiluri și genuri a avangardei. Dar o astfel de abordare a înstrăinării nu se potrivește cu căutarea sincerității și a autenticității, și este de asemena evident că Dogma 95 este o respingere a poziției post-moderniste, favorizând o atitudine de ironie și glumă, care nu ia nimic în serios.

Citind Manifestul Dogma, devine evident că tehnicile filmice sunt privite ca fiind principalele obstacole în crearea de filme veritabile. Invențiile tehnice sunt considerate cosmetice ce creează iluzii. Aceasta nu este o problemă doar pentru filmul ca reprezentare, ci și pentru filmul ca formă de artă. Iluziile nu iau în considerare filmul ca artă și fac din film o chestiune de simplă comunicare a sentimentelor și senzațiilor. Problema nu o reprezintă emoțiile și sentimentele în sine. Problema este că emoțiile transmise sunt false în ce privește poveștile spuse, deoarece sunt generate de înșelătorie, și deci nu sunt intrinseci filmului în sine și nici personajelor. Senzațiile sunt privite ca superficialități ce creează divertisment gol și care nu solicită în nici un fel telespectatorul din punct de vedere intelectual. Acesta este diagnosticul esențial al filmului contemporan dat de Jurământul de Castitate și de Manifest. După părerea frăției grupului Dogma 95, este nevoie de o nouă avangardă pentru a se opune filmului comercializat sau „«anumitor tendințe» din cinematografia de azi", după cum se spune în Manifest.

Frăția grupului Dogma se luptă cu ereticii filmului, care idolatrizează tehnologia și abandonează astfel adevărata artă a filmului. Abținându-se de la bun-gust și considerații estetice, regizorii care se supun conceptului Dogma 95 vor să se întoarcă la marii maeștri ai cinematografiei și să „forțeze adevărul să iasă la iveală din personaje și decoruri", pentru a cita din Jurământul de Castitate. Acest citat localizează adevărul în zona profilmică, iar sarcina filmului este să transfere acest adevăr filmului. Situarea adevărului în afara filmului real este motivul plauzibil pentru a stopa îmbunătățirile tehnice ale evenimentelor descrise.

Pentru a se opune înrobirii tehnologice, Dogma 95 pretinde o estetică minimalizată, dacă aceasta înseamnă îmbunătățiri aduse imaginii filmului,

Scanned with OKEN Scanner

DOGMA 95

Imagini din filmele *Festen* (Thomas Vinterberg) şi *Idioterne* (Lars von Trier)

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

în postproducție sau pe platoul de filmare. Imaginile nu sunt presupuse a fi atracția principală într-un film, dar trebuie privite ca mijloace necesare pentru a ajunge la filmul adevărat, care este de fapt reprezentat de conținutul spus. Aici se poate observa afinitatea cu credo-ul realismului în estetica convențională hollywoodiană, așa cum îl descrie David Bordwell. Stilul nu este nimic în sine decât un vehicul pentru povestea spusă. Un stil prea evident este privit ca un obstacol în calea receptării unui film.

Dogma 95 nu este însă, bineînțeles, o repetiție a realismului hollywoodian, care cere o editare relativ invizibilă, în care doar conținutul este dominant. Dar respingerea importanței imaginilor se regăsește, din diverse motive, în convențiile Hollywood-ului și ale grupului Dogma 95. Imaginile bine compuse garantează faptul că publicul nu va fi atras de ele, prin aceea că ele nu tulbură receptarea firească.

Dar prin estetica sa minimalizată, și cu atât mai mult prin insistența asupra camerei ținute în mână, Dogma 95 se asigură de faptul că publicul este făcut să conștientizeze filmul ca pe un artefact, și prin asta implicit să conștientizeze punerea în scenă și filmarea. Contrar convenției de la Hollywood, stilul grupului Dogma 95 este foarte vizibil în aceea că dezamăgește întocmai așteptările publicului și previne receptarea automatizată. Pe scurt, principiile Dogma dau filmelor un fel de conștientizare de sine prin crearea unui minim efect metafilmic. Acest efect implică o înstrăinare care pare să fie contrară rezultatului dorit. După aceeași simbolistică, camera ținută în mână, împreună cu imaginile prost compuse, cadrele nesigure și altele de genul acesta sunt de asemenea semne ale documentarului, sugerând faptul că subiectul filmat există independent de filmarea în sine. Principiile grupului Dogma 95 indică realism formal, realism tematic, și iluzia realismului semiotic împreună cu convenționala neîncredere a avangardei în ce privește arta ca fiind reprezentarea unei realități date. Contradicțiile bântuie proiectul, așa cum au bântuit și alte încercări.

Căutarea unei estetici mai ascetice a filmului nu este ceva aparținând doar frăției grupului Dogma 95, ci trebuie văzută în relație cu o tendință mult mai largă în interiorul cinematografiei, ca și al culturii contemporane ca atare. De exemplu, înfățișarea urâtă și aparent amatoricească în ce privește publicitatea a fost un curent cel puțin începând cu anii '80. Estetica punk a avut un impact grozav în ultimii douăzeci de ani. În televiziune, un număr crescând de programe este format din emisiuni de genul serialelor lungi, siropoase, de tipul documentarelor, jurnale filmate, filme de familie, emisiuni de tipul *reality-show*, și altele de genul acesta care par să fie o încercare de a înlătura profesioniștii și de a oferi ecranul „oamenilor comuni". Estetica aplicată pare să privilegieze înfățișarea amatoricească „pe-bani-puțini".

Scanned with OKEN Scanner

Condiția esențială a unei estetici minime face din grupul Dogma 95 ultimul dintr-un lung șir. În Danemarca, la fel ca și la nivel internațional, cinematografia urâtă a primit o atenție sporită: filme care nu constau în imagini bine produse (concentrate, bine luminate, compuse în mod armonios). Dogma 95 are predecesori de-a lungul întregii istorii a cinematografiei, nu numai în cea recentă. Ca să menționăm doar câteva exemple recente, ne putem referi la Harmony Korine[3], care în filmul său *Gummo* (1997) folosește un stil de tipul *home video*. *Clerks*, al lui Smith, și *The Blair Witch Project* (1999), al lui Myrick și Sanchez, sunt alte filme care prin diferite mijloace exploatează iluzia sincerității printr-un minim absolut de rafinament estetic. Filmul danez *Let's Get Lost* (1998) al lui Jonas Elmer este un exemplu excelent al utilizării stilului documentarist; și ne putem gândi, de exemplu, la succesul obținut de Jim Jarmusch cu al său film cu buget scăzut, *Stranger Than Paradise*, din 1984.

Istoria cinema-ului narativ este bogată în exemple ale căutării veridicității. Filmele lui Cassavetes și Warhol din anii '60 și '70 sunt predecesoare foarte diferite în ce privește o estetică cinematică minimă. Dar urmele pot fi detectate chiar mai înapoi în trecut. Cinematograful de iluzie a fost contracarat chiar de la nașterea sa.

Căutătorii unui cinema al realului ca opus al unui cinema al iluziei pot găsi exemple proeminente și evidente în neorealismul italian din anii '50 și în manifestele timpurii ale lui Vertov din anii '20. Aceste exemple de producători diferiți și genuri diferite care au unele caracteristici în comun cu grupul Dogma 95 nu sunt foarte numeroase, și fiecare se referă în mod diferit la conceptul Dogma 95. Ele sunt menționate doar pentru a sugera că Manifestul Dogma nu prea reprezintă ceva nemaipomenit de nou.

Dar dacă însăși ideea de autenticitate se contrazice pe sine și nici măcar nu este nouă, ce să înțelegem, atunci, din întreaga idee a conceptului Dogma 95?

Înainte de toate, se pare că Dogma 95 este o declarație foarte neclară. Obiectul criticii sale nu este deloc evident. Țintește ceva numit cosmeticele filmului. Dar producerea de filme va implica întotdeauna utilizarea tehnologiei, iar ceea ce se desfășoară în fața camerei de filmat este de asemenea o chestiune de tehnică (felul în care actorii joacă, regizarea, alegerea decorurilor, culorile etc.) și faptul că toate tipurile de tehnici pot fi folosite în diverse scopuri (artă, divertisment, pictură descriptivă) se aplică punerii în scenă, ca și postproducției. După concepția grupului Dogma 95, unele tehnici sunt admise, iar altele nu. A renunța la bunul-gust nu

3. Filmul lui Korine, *Julien Donkey-Boy* (1999), a fost certificat drept un film realizat în acord cu Dogma 95.

Scanned with OKEN Scanner

înseamnă, totuşi, o lipsă de estetică. Prostul gust trezeşte o reflectivitate estetică şi afirmă ceva referitor la stadiul artelor. Dar nu tehnicile aplicate sunt cele care împiedică un film să fie o operă de artă sau o operă sincer autentică. Dogma 95 nici măcar nu pretinde a fi singura modalitate de a face filme, ci este privită doar ca o posibilă alternativă. Aceasta subminează critica efectului cosmeticizant al tehnologiei.

Conceptul Dogma 95 este foarte neclar şi abstract în critica sa la adresa cinematografiei contemporane şi a dezvoltării sale începând cu anul 1960. Dar nici nu formulează o alternativă pozitivă. Manifestul şi Jurământul de Castitate nu se califică drept o poetică a producerii de filme, iar filmele realizate în acord cu regulile şi dispoziţiile lor confirmă acest lucru. Dacă vezi cele trei filme realizate sub egida celor 10 Porunci ale grupului Dogma (*The Celebration* (1998), *The Idiots* (1998) şi *Mifune's Last Song* (1999)), este dificil, dacă nu chiar imposibil, să consideri Dogma 95 ca fiind o poetică de rând. Regulile sunt mai degrabă o modalitate pentru fiecare dintre regizori de a-şi reconsidera propria producţie de filme, şi nu în ultimul rând, o modalitate de atrage atenţia asupra filmelor regizorului participant. Cel mai important, Dogma 95 este o modalitate de a evidenţia obligaţia producătorilor de a reconsidera limbajul cinematografiei. Mai mult, Dogma 95 a atras atenţia lumii asupra filmului danez, şi în special asupra asociaţilor grupului Dogma 95, îmbunătăţind astfel posibilităţile de menţinere a rolului filmului danez într-o lume dominată de cinematografia americană. Chiar dacă Dogma 95 poate părea a fi doar „mult zgomot pentru nimic", impactul său asupra conştientizării publice a cinema-ului şi implicit a esteticii sale a fost foarte mare. A încurajat reflecţia asupra statutului cinematografiei şi al filmului ca formă de artă.

Dar a insista asupra regulilor, interzicând intervenţia tehnică în imagine, este o chestiune de inconsecvenţă, mai ales că frăţia grupului Dogma 95 chiar produce filme de ficţiune. Regizorul foloseşte multe tehnici convenţionale în aranjarea evenimentelor şi a actorilor în faţa camerei de filmat. Ceea ce este filmat nu este în nici un fel adevărat în realitatea propriu-zisă. Filmele sunt iluzii, dar pot fi iluzii autentice – dezvăluind un adevăr mai mare decât viaţa însăşi – sau doar un joc al imaginaţiei. Oscilarea între aceste două poziţii este ceea ce contează, iar Dogma 95 îşi aduce contribuţia prin insistenţa sa asupra poveştilor adevărate.

În româneşte de IOANA NĂSTASE

Din *P.O.V.*, nr. 10, 2000. Copyright © Ove Christensen, 2001.

Scanned with OKEN Scanner

LI CHEUK-TO

Hong Kong 2000
Note despre cinematografie

Prezența cinematografului hong-konghez s-a făcut simțită cu putere în anul 2000, datorită celor două filme prezentate în premieră mondială în selecția oficială de la Cannes: *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (*Wo hu cang long*) şi *In the Mood for Love* (*Hua yang nianhua*).

În realitate, deja celebrul *Tigrul şi dragonul* nu e nici pe departe o tipică producție hong-konghezã. Filmul este semnat de regizorul taiwanez-american Ang Lee, filmat în China şi lansat de doi *majors* (distribuitori importanți) de la Hollywood – companiile Columbia şi Sony Classics. Cu toate acestea, e evident inspirat de tradiția filmelor de arte marțiale şi de genul de profesionalism specific industriei cinematografice hong-kongheze. Pe lângă contribuția starurilor (Chow Yun-fat şi Michelle Yeoh) şi a laureaților cu Oscar, directorul de imagine Peter Pao şi art directorul Tim Yip, coregrafia scenelor de acțiune, realizată de Yuen Woo-ping, este un factor esențial pentru succesul filmului în Occident.

Un succes atât de spectaculos n-ar fi posibil fără maşinăria hollywoodiană de marketing. Pe de altă parte, corporațiile americane n-ar cheltui atât ca să promoveze un film lipsit de farmecul lui *Crouching Tiger* şi de capacitatea sa de a trece peste barierele culturale. Filmul este „o punte între est şi vest, idilă şi acțiune, cultura elitelor şi cultura

---

***LI CHEUK-TO** este critic de film şi administrator al Festivalului Internațional de Film din Hong Kong. Fost redactor şef al revistei* Film Biweekly, *director de programe al FIFHK timp de 17 ani şi preşedinte al Societății Criticilor de Film din Hong Kong între 1995 şi 1999.*

Scanned with OKEN Scanner

maselor" – discursul compozitorului Tan Dun, la primirea Oscarului, explică totul. Cu siguranță că Ang Lee nu este atât de original precum King Hu. *Crouching Tiger* nu reuşeşte să devină o capodoperă precum *A Touch of Zen* (*Xia nu*, 1971), dar eclectismul său îl face mai accesibil unui public occidental.

Prin urmare, succesul se datorează în mare parte înțelegerii depline, de către Ang Lee, a gusturilor americane şi a tradiției narative hollywoodiene, la care adaptează (mai multă dramă, un ritm mai lent) un gen specific chinezesc, fără a-i compromite imaginația culturală şi fără a se expune la învinuiri de orientalism. Însă la fel de important este cosmopolitismul noilor săi colaboratori, printre care se numără americani de origine chineză ca Yo-Yo Ma şi Tan Dun, pe lângă participarea starurilor hong-kongheze şi a membrilor echipei tehnice, menționați mai înainte.

Fenomenul internațional *Crouching Tiger* poate fi o anomalie, dar exemplifică potențialul imens al co-producțiilor pan-chineze cu bază tehnică din Hong Kong, pe piața internațională. Filmul a ajuns să dovedească magia care poate fi creată dacă se împerechează efectele speciale avansate de la Hollywood şi coregrafia flamboaiantă a filmelor de acțiune din Hong Kong.

Acest succes a ridicat mult moralul industriei locale, aflată din 1993 într-o recesiune devastatoare, ce ajunsese la limită în anul anterior. Pe lângă succesele obținute la Hollywood de John Woo şi Jackie Chan, a constituit o nouă dovadă că profesioniştii de film din Hong Kong se pot lansa în cariere internaționale.

Crescând interesul Hollywood-ului pentru finanțarea filmelor chineze, schimburile culturale şi tehnice care decurg din această asociere sunt cu siguranță valoroase pentru o industrie aflată într-o perioadă de tranziție majoră.

În timp ce *Crouching Tiger, Hidden Dragon* cucerea cel mai mare public occidental atins vreodată de un film vorbit în chineză şi subtitrat, criticii din toată lumea erau copleşiți de admirație pentru *In the Mood for Love*. Filmul a fost o nouă confirmare a statutului de autor al lui Wong Kar-wai şi a rafinamentului artistic pe care îl pot atinge cele mai bune filme hong-kongheze. Trofeul „celui mai bun actor", primit de Tony Leung la Cannes, a fost sărbătorit mai intens în presa locală decât premiul pentru regie acordat lui Wong (pentru *Happy Together/Chunguang zha xie*) în urmă cu trei ani. Ca urmare, *In the Mood for Love* s-a bucurat de o mai mare popularitate locală decât toate filmele anterioare ale lui Wong Kar-wai.

Scanned with OKEN Scanner

E un lucru destul de uimitor la un film cu minimum de intrigă şi atât de puține personaje importante, handicapuri financiare compensate doar parțial de magnetismul starurilor Maggie Cheung şi Tony Leung, de costumele somptuoase şi de autenticitatea detaliilor de epocă. Wong Kar-wai trece de la o extremă la alta, abandonând structura de încrucişări între poveşti şi personaje separate şi optând pentru o structură ce se concentrează pe interacțiunea a numai două personaje.

Transformarea începe cu *Happy Together*, dar acolo încă îşi mai păstrează semnătura vizuală, prin stilul fluid al filmărilor „din mână" realizate de Chris Doyle. Aici, el merge mai departe în direcția minimalismului, pe lângă trecerea la un stil mai clasic, evocând nostalgia anilor '60. Importanța acordată texturii senzuale a imaginii, ca şi revenirea la teme cum ar fi subtilitatea şi reticența în exprimarea iubirii, pot fi comparate, cu rezultate interesante, cu mişcarea făcută de Hou Hsiao-hsien în filmul său *Flowers of Shanghai* (*Hai shang hua*, 1998).

In the Mood for Love este foarte diferit, ca agendă artistică, de *Days of Being Wild* (*A fei zhengzhuan*, 1990), deşi ambele sunt plasate în Hong Kong-ul anilor '60. Pentru prima dată, Wong face un film despre oameni căsătoriți şi trecuți de treizeci de ani. Detalii flamboaiante ce țin de recuzită, decor şi costume sunt contrastate cu psihologia voalată, cu subînțelesurile şi aluziile oblice, pentru o explorare a schimbărilor subtile prin care trece iubirea ca stare, într-o situație care se menține aproape aceeaşi de la început până la sfîrşit. Încăperile înghesuite, coridoarele înguste şi perspectivele limitate sunt metafore ale tainelor de dincolo de fațade şi ale pasiunilor înăbuşite sub normele sociale din vremea aceea. Mai mult, experimentele cu spații şi sunete din *off* şi jocul dialectic dintre prezență şi absență, spus şi nespus, sunt extraordinare în toată puterea cuvântului. Wong Kar-wai rămâne regizorul cel mai aventuros, din punct de vedere artistic, din cinematograful hong-konghez contemporan.

În orice caz, 2000 nu a fost un an de renaştere numai datorită lui *Crouching Tiger, Hidden Dragon* şi lui *In the Mood for Love*. De exemplu, *Durian durian* (*Liulian piaopiao*) de Fruit Chan, *Jiang Ju – The Triad Zone* (*Jianghu gaoji*) de Dante Lam şi *Juliet in Love* (*Zhuliye yu liangshanbo*) sunt creații foarte diferite, dar laolaltă demonstrează că energia creatoare a cinematografului hong-konghez e vie şi nevătămată. Din perspectiva pieței, succesul de *box-office* al filmului *Needing You (Gu nan gua nu)*, de Johnnie To şi Wai Ka-fai, semnalizează riposta producției locale la invazia Hollywodului.

Scanned with OKEN Scanner

Fruit Chan făcuse *Little Cheung* (*Xilu xiang*) înainte de *Durian durian*, pentru a-şi completa „Trilogia 1997" în 1999. E un tablou vivace al unui Hong Kong în tranziție, urmărind experiențele maturizării unui băiețel – personajul titular – în cartiere muncitoreşti, utilizând actori neprofesionişti şi atingând probleme precum imigrația ilegală a copiilor din China continentală şi lumea ignorată a servitoarelor filipineze. *Durian durian* porneşte de la imigranta ilegală Ah Fan din *Little Cheung* şi evoluează într-o poveste despre două locuri – Hong Kong şi China continentală.

Prima jumătate a filmului constă în poveştile paralele ale fetiței Ah Fan şi tinerei prostituate Xiao Yan – ambele expatriate din China la Hong Kong –, aceasta din urmă încercând să adune cât mai mulți bani în cele trei luni pe care i le permite viza.

A doua jumătate se concentrează asupra lui Xiao Yan după întoarcerea ei în nordul Chinei, făcându-şi planuri de viitor. Structura narativă schizofrenică explorează emoționant inegalitatea economică dintre cele două locuri, ca şi cinismul deziluzionat din raporturile lor. Hong Kong-ul este prezentat ca o lume rece şi exploatatoare, în cadre filmate „din mână", prinzându-le pe eroine în spații strâmte, combinate într-un montaj nervos. Pe de altă parte, nordul Chinei, înzăpezit de iarnă, este sterp şi dezolant în cadre lungi, calme, şi planuri generale statice. China post-socialistă pare să fi pornit pe drumul fără întoarcere al capitalismului, cu legăturile tradiționale de familie ruinate şi idealurile obşteşti năruite, lăsând în urmă numai lăcomie materială şi căutarea satisfacerii ei.

În timp ce filmul lui Yu Lik-wai *Love Will Tear Us Apart* (*Tianshang renjian*) este un tablou emoționant al noilor imigranți chinezi în Hong Kong, *Durian durian* face un pas mai departe, oferind o abordare îndrăzneață a relației ambivalente dintre Hong Kong şi China continentală, după 1997. Este făcut într-o manieră intimistă, plină de compasiune, prin portretizarea a doi membri dezavantajați ai societății, mutându-se dintr-un loc în altul. Realismul său social contrastează frapant cu îndrăzneala stilistică şi senzualitatea manierei narative din *In the Mood for Love*. Dar împreună, ele reprezintă cele mai bune creații oferite de cinematograful din Hong Kong în anul 2000.

Însă pentru industria locală, eroul anului rămâne Johnnie To. El a fermecat critica locală şi străină în 1998, cu *The Longest Nite* (*An Hua*), *Expect the Unexpected* (*Fecihang turan*) şi *A Hero Never Dies* (*Zhenxin Yingxiong*), toate în co-producție cu Wai Ka-fai şi toate prelucrări strălucite ale unor genuri (film *noir*, film polițist, film „eroic"), reciclându-le convențiile. A continuat cu *Running Out of Time (An zhan)*, o mişcare

Scanned with OKEN Scanner

comercială bine jucată, şi cu *The Mission (Qiang huo)*, un strălucitor exercițiu de stil, ambele din 1999, ambele puternice, respingând cu hotărâre mentalitatea fatalistă pre-1997.

În 2000, el a format o nouă companie, One Hundred Years of Film, intenționând nici mai mult, nici mai puțin decît să restructureze întreaga industrie de film şi înscriindu-i pe lista sa pe Tsui Hark, Ringo Lam şi Gordon Chan. *Needing You* e prima ei producție şi, devenind cel mai mare succes financiar al anului (35 milioane $HK), restabileşte comedia romantică printre genurile cele mai populare în Hong Kong-ul de azi.

În aparență *Needing You* se înscrie într-o categorie cât se poate de diferită de filmele de acțiune ale lui To din ultimii ani. Din partea lui a fost o schimbare calculată de direcție, ca să recupereze rapid ceva din terenul pierdut pe piața autohtonă, şi a fost realizată cu un buget mediu, într-un gen mai puțin exploatat şi acordând atenție parfumului local şi prizei la mase.

Fiind în esență o idilă de tip Cenuşăreasa, cu un Făt-Frumos şi vechea poveste despre cum iubirea cucereşte bogăția, *Needing You* se remarcă prin integrarea elementelor de fantezie într-o ambianță mai concretă, funcționărească. Surprinde sensibil bucuriile şi frustrările salariaților, legate de politica de birou, presiuni familiale şi afaceri ale inimii. Influențată probabil de serialele de televiziune japoneze, interpretarea lui Sammi Cheng în rolul îndatoritoarei şi nevroticei OL (*office lady*) oferă o perspectivă feminină binevenită în filmul hong-konghez.

De fapt, *Needing You* este semnificativ şi prin faptul că marchează ascensiunea lui Sammi Cheng la titlul de nouă regină a comediei romantice. De-atunci a mai jucat rolul principal în patru filme şi toate au strâns peste 20 milioane $HK, cu excepția unuia (care a strâns cu un milion mai puțin). În calitate de cântăreață pop/actriță, ea a jucat mult mai mult decât Faye Wong, nu numai în videoclipuri, ci şi în film şi teatru TV. Progresul tehnicii ei actoriceşti, prin salturi şi smucituri, aminteşte de Maggie Cheung cea de acum zece ani. La început, amândouă s-au bazat pe o înțelegere intuitivă a gesturilor şi a expresiilor, ca apoi să descopere cheia pentru a pătrunde într-un personaj şi a reveni cu o nouă gestică şi un nou fel de a vorbi, potrivite atât personajului cât şi actriței. Pe scurt, o combinație formidabilă de iscusință actoricească şi prezență de star. Prin comparație, Faye Wong se bazează mai mult pe personalitatea ei, drept care prestația ei din *Okinawa Rendez-vous* (*Lian zhan chongsheng*, 2000) este aproape o reluare a celei din *Chungking Express* (*Chongquing senlin*, 1994).

Scanned with OKEN Scanner

Tigru şi dragon, Ang Lee

Când vântul te va duce cu el, Abbas Kiarostami

Scanned with OKEN Scanner

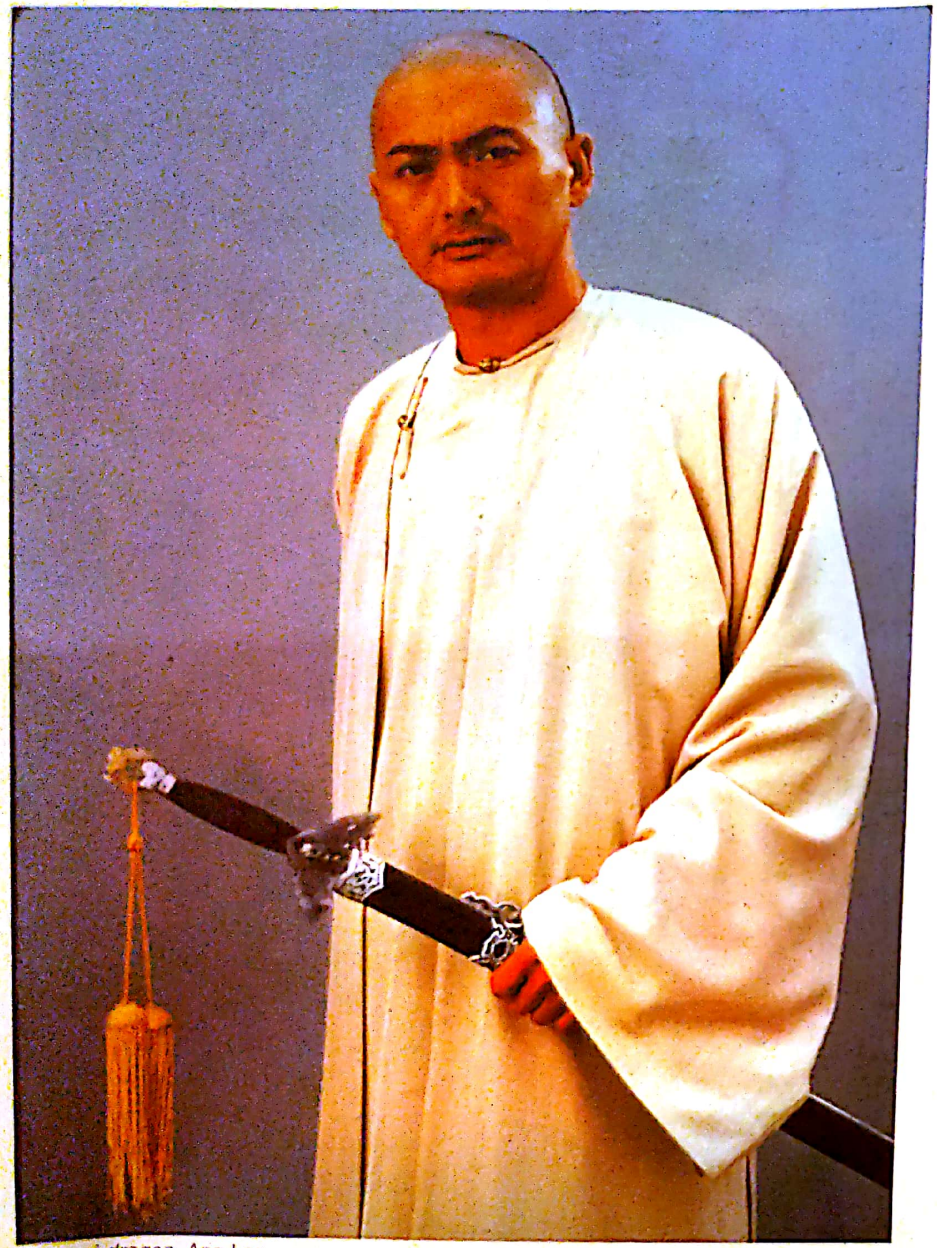
Tigru şi dragon, Ang Lee

Time and Tide, Tsui Hark

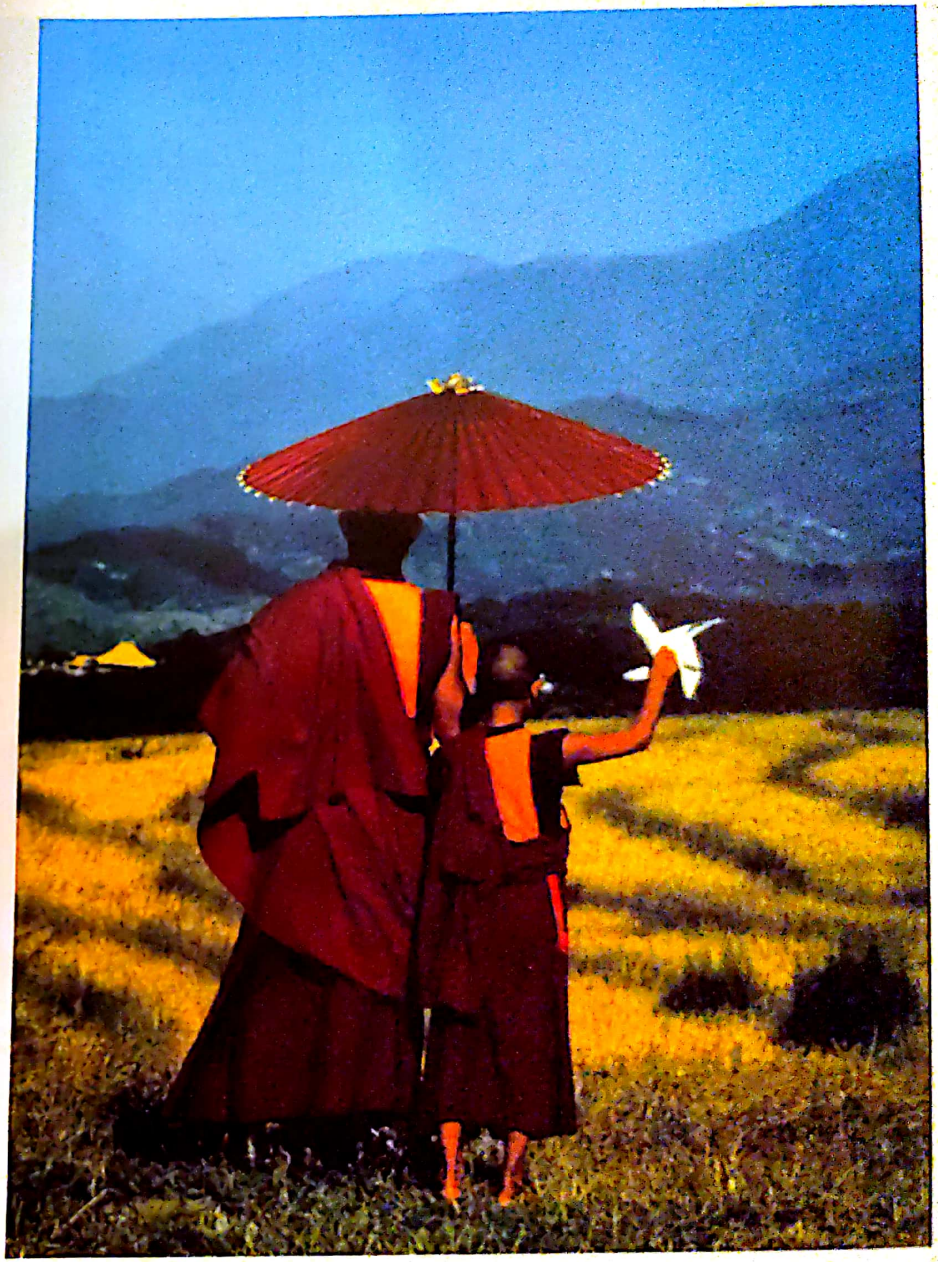
Scanned with OKEN Scanner

L'Empire des sens, Nagisa Oshima

Scanned with OKEN Scanner



Tigru și dragon, Ang Lee



Cupa, Khyentse Norbu

Scanned with OKEN Scanner

În rolul funcționarei naive prinse într-un triunghi amoros, în *Needing You*, Sammi Cheng își farmecă publicul cu gestica ei exagerată comic, dar controlată. Personajul ei din filmul de rutină *Summer Holiday* (*Xiari de momocha*, 2000), din seria filmelor cu stațiuni pe litoral, este o *career woman* care cunoaşte lumea, dar care are şi calitatea copilărească a unei *girl next door*, şi ea ne oferă atât comedia cât şi drama cu grație şi precizie. Rolul ei este în mod clar mai substanțial decât al partenerului, Richie Ren, şi conferă filmului o sensibilitate predominant feminină, astfel încât publicul feminin se poate lesne identifica. Această situație se menține şi în următoarele ei două filme, farsa de epocă *Wu Yan* (*Zhong Wuyen*, 2001), în care le are ca partenere pe Anita Mui şi pe Cecilia Cheung, şi comedia romantică urbană *Fighting for Love* (*Tongju miyou*, 2001), în care autoritatea jocului ei îl lasă în umbră până şi pe Tony Leung Chiu-wai. Singura excepție apare atunci când joacă din nou cu Andy Lau, reluând parteneriatul de succes din *Needing You*, în cel mai recent film al ei, *Love on a Diet* (*Shou shen nan nu*, 2001). Filmul nu e dominat de perspectiva feminină, ci permite o dublă identificare pentru publicul de ambele sexe.

Chiar înaintea marelui succes *Needing You*, cineaştii din Hong Kong erau porniți în această direcție, ca urmare a succesului comercial înregistrat cu două drame romantice în 1999, *Tempting Heart* (*Xin dong*) şi *Fly Me to Polaris* (*Xing Yuan*). Filmul lui Andrew Lau *Sausolito* (*Yi jian chongquing*, 2000) îi duce pe Maggie Leung şi Leon Lai la San Francisco, pentru o idilă de basm.

Datorită forței vedetistice şi a împachetării abile, adoptarea formulei hollywoodiene a adus încasări de 15 milioane $HK. În contrast cu această abordare *mainstream*, debutul lui Aubrey Lam *Twelve Nights* (*Shi'er ye*, 2000) este o producție de mică anvergură, dar ambițioasă, explorând în douăsprezece episoade formarea şi destrămarea unui cuplu. Deşi inegal şi necopt, filmul este o raritate, căci meditează asupra jocului iubirii, fanteziilor romantice şi autoiluzionării, din unghiul unei femei moderne. Rezultatul e incomod şi fireşte că n-a reuşit la *box-office* precum comediile cu Sammi Cheng.

Pe de altă parte, dramele romantice moderate şi optimiste au continuat să atragă publicul. *And I Hate You So* (*Xiao qinqin*, 2000) de Yee Chung-man renunță deştept la melancolia filmului său precedent, *Anna Magdalena* (*Anna Madelianna*, 1998), dar păstrează aceeaşi echipă, pe idolii Kelly Chen şi Aaron Kwok, în acelaşi timp intensificându-şi la maximum elementele comice şi culorile de basm, ca să atragă publicul. Stilul său de viață *middle class*, SoHo (de la South of

Scanned with OKEN Scanner

Hollywood Road, un cartier la modă) ca fundal şi scenografia decorativă sunt tipice unei producţii UFO.

O astfel de formulă e utilizată şi în *Lavender* (*Xunyicao*, 2000) de Riley Ip, care se concentrează, de asemenea, asupra unei poveşti de dragoste între parteneri antagonici, însă de data asta e vorba despre un înger (Kaneshiro Takeshi) îndrăgostit de o aromaterapeută (Kelly Chen).

Oricum, drama romantică este doar una dintre modalităţile de a recupera teren pierdut pe piaţa autohtonă. De la succesul zdrobitor al *blockbuster*-ului de arte marţiale *The Stormriders* (*Fengyun xiongba tianxia*, 1998), adaptarea unei serii populare de benzi desenate, cu dueluri fantastice cu sabia şi kung-fu supranatural, ce devin realitate datorită efectelor generate pe computer, industria a ajuns să creadă că cea mai bună ieşire din criză o reprezintă bugetele mai mari şi tehnologia cât mai nouă.

În pofida eşecului cu *A Man Called Hero* (*Zhonghua yingxiong*, 1999), care urmăreşte acceaşi formulă ca *The Stormriders*, imaginile generate pe computer şi efectele speciale sunt folosite la scară largă în filmele de acţiune în cadru contemporan – dintotdeauna o marcă a cinematografului comercial hong-konghez –, ca mod de a combate Hollywoodul cu propriile lui arme.

Lucrul acesta a devenit clar în momentul în care Wilson Yip, unul dintre cele mai promiţătoare talente de azi, care a realizat bijuteriile cinematografice cu buget redus *Juliet in Love* şi *Bullets Over Summer* (*Baolie xingjing*, 1999), a fost angajat să facă filmul cu buget mare *Skyline Cruisers* (*Shentou ci shidai*, 2000), aflat teoretic pe linia lui *Downtown Torpedoes* (*Shentou dieying*, 1997), dar dominat de secvenţe de acţiune şi de luptă. Primind un scenariu slab, plin de clişee, Yip şi-a jucat rolul de mercenar. Pe de altă parte, Manfred Wong a acceptat fără entuziasm pachetul sclipicios high-tech oferit cu *For Bad Boys Only* (*Bad Boy te gong*, 2000), un film de acţiune SF cu efecte generate pe computer, produs cu un buget mediu. Dar nu i-a fost uşor să renunţe la tipul de sensibilitate aflat în evidenţă în seria sa *Young and Dangerous*, aşa că rezultatul e necopt.

Oricum, există exemple mai reuşite de efecte speciale computerizate integrate în secvenţe de acţiune de mare montare, ca în *hit*-urile de *box-office Gen-X Cops* (*Tejing xin renlei*, 1999) şi *Gen-Y Cops* (*Tejing xin renlei 2*, 2000), cu distribuţiile lor formate din idoli ai adolescenţilor şi ambiţia unui *look* high-tech. Primul pare un film al lui Jackie Chan fără Jackie Chan, în timp ce al doilea încearcă să-şi scoată în evidenţă cadrul

Scanned with OKEN Scanner

high-tech prin trucul neconvingător cu robotul. *Gen-Y Cops* este deosebit de atent să îşi lovească ţinta, ca film pentru tineret, axat pe acţiune, glorificându-i pe poliţiştii puştani care rezolvă un mare caz şi luându-i în râs în repetate rânduri pe reprezentanţii autorităţii. Combinaţia dintre argoul englezesc vorbit de puştanii pe jumătate chinezi şi accentul local al lui Sam Lee face ca tineretul autohton să se simtă acasă, ba chiar să se simtă mândru. Cu alte cuvinte, *sequel*-ul a fost destinat în primul rând pieţei autohtone, în pofida aparenţei de produs pentru piaţa internaţională (unde *Gen-X Cops* s-a vândut surprinzător de bine, probabil datorită prezenţei lui Jackie Chan pe afiş, ca producător).

Totuşi, faptul că dialogul în engleză domină în *Gen-Y Cops* poate fi interpretat ca indicator al unei anumite mentalităţi pro-occidentale sau ca aspiraţie la o identitate mai cosmopolită. Înaintea reunificării din 1997 cu China, filmele din Hong Kong afirmau adesea o identitate locală, glorificând dialectul cantonez în defavoarea celui mandarin. Acum că Hong Kong-ul a devenit parte din China, impulsul de a rămâne altfel („O ţară, două sisteme") este şi mai puternic şi, pentru a-l satisface pe ecran, sunt vorbite tot felul de limbi străine. Aşadar, în filmele de acţiune după model hollywoodian avem actori japonezi vorbind în japoneză în *Tokyo Raiders* (*Dongjing gonglue*, 2000) şi *China Strike Force* (*Leiting zhanjing*, 2000), în care mai apare şi un amestec de engleză, cantoneză şi mandarină. La fel şi în *Okinawa Rendez-vous* şi *A Fighter's Blues* (*A hu*, 2000), cel de-al doilea adăugând şi o doză solidă de limbă thailandeză.

Acest fenomen multi-lingvistic mai poate fi explicat şi în termenii co-producţiilor şi ai strategiilor de marketing. Cele mai multe dintre peliculele acestea au fost filmate în locaţie în diferite ţări asiatice şi au fost concepute în vederea vânzării în ţările respective. *China Strike Force* este cel mai calculat dintre ele, cu diferiţi actori în rolurile principale, care să momească diferite pieţe importante, printre care Hong Kong, China continentală, Japonia şi SUA.

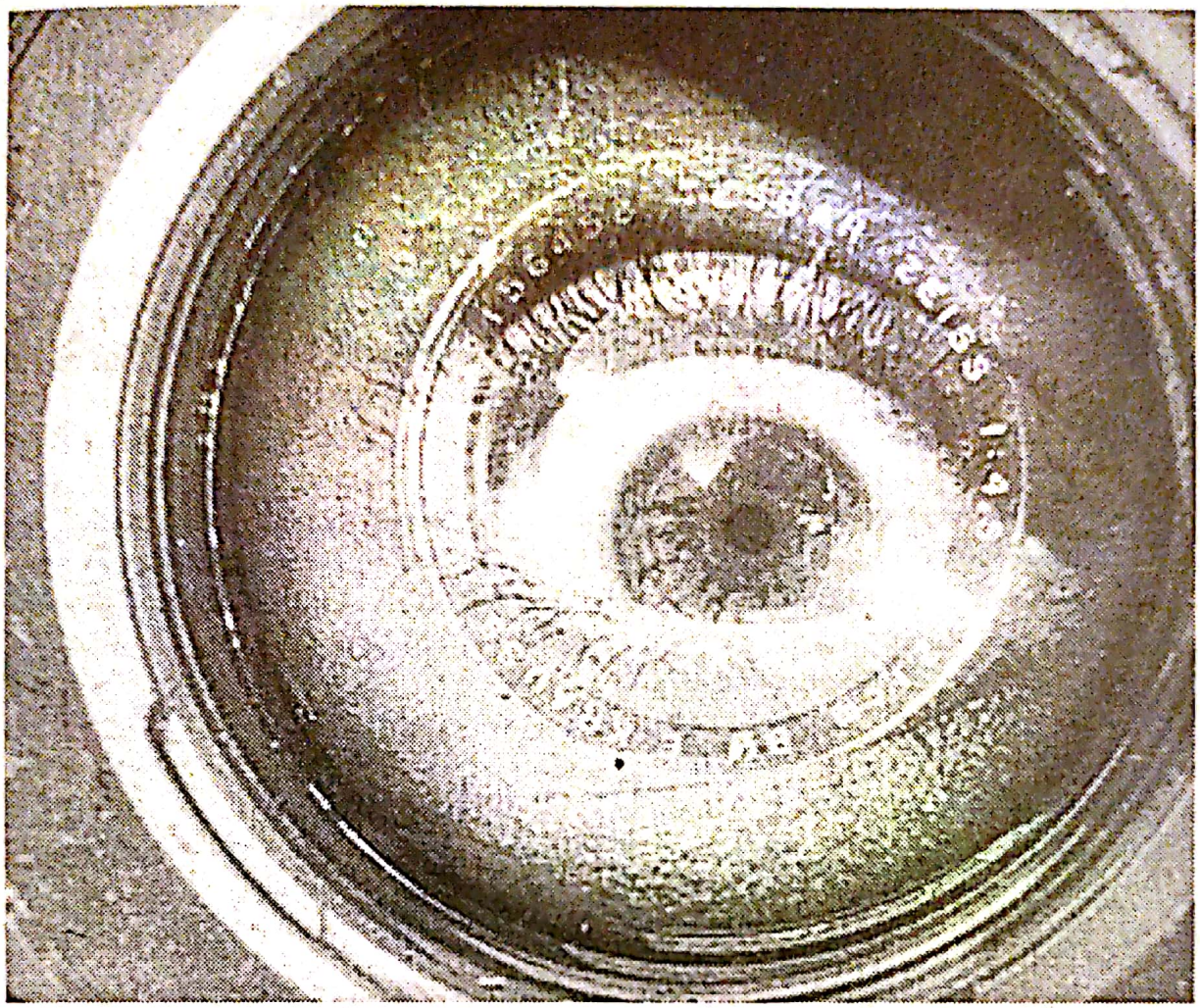
Într-adevăr, una dintre lecţiile învăţate de industrie în timpul depresiunii din ultimii ani este aceea că un standard mai ridicat al producţiei este necesar pentru redeschiderea pieţei pentru străinătate, esenţială unei autentice recuperări a cinematografului din Hong Kong. Pe de altă parte, cinematograful multor ţări din Asia de Est, precum Coreea de Sud şi Thailanda, cunoaşte un avânt. Pe măsură ce regiunea îşi revine din recesiune, cheia tranziţiei reuşite a industriei din Hong Kong este redeschiderea pieţelor asiatice prin producţii multi-naţionale.

Scanned with OKEN Scanner

Istoria a arătat că până şi în anii de mare declin, energia creatoare a cinematografului hong-konghez rămâne vie. Când curentul s-a schimbat în sfârşit în noul mileniu, producţiile autohtone au început să câştige lent terenul pierdut în faţa importurilor de la Hollywood. Luaţi, de exemplu, oferta verii lui 2001: *Love on a Diet*, al echipei care a realizat *Needing You*; *Shaolin Soccer* (*Shaolin zuqiu*) de Stephen Chow; *Legend of Zu* (*Shushan zhuan*), de Tsui Hark; şi *Fulltime Killer* (*Quanzhi shashou*) de Johnnie To. Toate utilizează efecte speciale de înalt nivel, de la Hollywood, şi le adaptează cu imaginaţie genurilor autohtone - comedie romantică, melodramă kung-fu, fantezie cvasi-mistică de capă şi spadă, respectiv *thriller* de acţiune. Succesul lor uriaş atât la *box-office*-ul local, cât şi la export, este într-adevăr un semn propice pentru viitorul cinematografului din Hong Kong.

În româneşte de Andrei GORZO

Scanned with OKEN Scanner



PROIECȚII ȘI RETROSPECȚII

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

DAVID ROBINSON

Vârstele de Aur ale cinematografului

Când atingi o anumită vârstă (pe care eu am atins-o), trebuie să ții o pază vigilentă împotriva uneia dintre cele mai supărătoare boli ale senilității, cea în care cazi în rolul de *laudator temporis acti*. Firește că e un lucru omenesc să privești înapoi, prin ochelari cu tentă trandafirie, la zilele de tinerețe și speranță și la toate amintirile acelor vremuri. Și eu, în adolescența și în tinerețea mea, i-am întâlnit pe supraviețuitorii unei generații care își amintea cu nostalgie de autentica eră de aur a tăcerii, de zilele mari ale lui Eisenstein și Stroheim, Lang și Pabst, Lubitsch și Clair, Chaplin și Keaton și Renoir cel din perioada lui timpurie; și nu-i admira prea mult pe tinerii începători de felul lui Visconti, Truffaut, Godard, Rossellini sau Kurosawa.

Și totuși, de fapt n-a existat niciodată o singură Vârstă de Aur. Cinematograful a avut parte de renașteri constante, adesea emanând din epicentre naționale diferite. La începutul secolului 20, filmele magice ale lui Georges Méličs au însuflețit prima generație de artiști ai filmului. Au existat toate roadele de la apogeul filmului mut, în anii 1920. Apariția filmelor sonore a inspirat un nou elan de invenție. Au existat neorealismul și *nouvelle vague*. De-a lungul anilor am fost martori la miracole, scurte sau prelungite, în Germania, Brazilia, Marea Britanie, Australia, Iran și în toată Asia.

Dar dacă, dintr-o memorie lungă, ar trebui să definesc momentul pe care îl reținca autentică Vârstă de Aur, ar fi anii 1960. Acela a fost un deceniu

---

DAVID ROBINSON a fost multă vreme cronicarul cinematografic al publicațiilor The Financial Times *și* The Times, *după care a ales să se concentreze pe munca de cercetare în istoria filmului. Printre cărțile sale cele mai importante se numără* World Cinema, From Peepshow to Palace *și* Chaplin – his Life and Art, *care a stat la baza filmului* Chaplin, *regizat de Richard Attenborough. A regizat numeroase documentare, iar actualmente este directorul Festivalului de film mut de la Pordenone, Italia.*

care a început cu *nouvelle vague* şi, în paralel, cu noi cinematografii revoluționare pe tot cuprinsul lumii. I-am descoperit pe Ray şi pe Rosi şi pe Oshima şi pe Bertolucci şi pe Pasolini. Şi în acelaşi timp mai existau uriaşi din epoci anterioare – mergând până la cea a mutului – încă în plină activitate: Bergman, Buñuel, Ford, Hawks, Kurosawa, Visconti, De Sica, Bresson, Renoir. Lumea era împărțită, dar din Estul socialist veneau voci puternice ca Wajda, Tarkovski şi Jancso. Evenimentele revoluționare din 1968 au mai adăugat exploziv în amestec.

Ca să vedeți că aceste amintiri nu sînt doar efectul ochelarilor cu nuanță trandafirie, nu trebuie decât să deschideți catalogul Festivalului de Film de la Veneția din 1965. Veți găsi acolo, în competiție, *Dragostea unei blonde* al lui Forman, *Gertrud* al lui Dreyer, *Le Demon à onze heures* al lui Godard, *Barbă roşie* al lui Kurosawa, *The Knack* al lui Dick Lester (care a câştigat Leul de Aur), *Kapurush* al lui Satyajit Ray, *Vaghe stelle dell' orsa* al lui Visconti, *Giulietta degli spiriti* al lui Fellini, *E vanno un uomo* al lui Ermanno Olmi, *Simon del desierto* al lui Buñuel, *Mickey One* al lui Arthur Penn. În anul următor au existat *Au hasard, Balthasar* al lui Bresson, *Le petit soldat* al lui Godard, *La prise de pouvoir par Louis XIV* al lui Rossellini, *Abscheid von gestern* al lui Alexander Kluge, *Cul de sac* al lui Polanski, *Fahrenheit 451* al lui Truffaut, *La battaglia di Algeri* al lui Pontecorvo, *Chimes at Midnight* al lui Orson Welles, *Primul învățător* al lui Koncealovski. Surprinzător, nimic de Antonioni, Pasolini sau Bergman, care au lipsit rareori în acei ani. (În compensație, Buster Keaton a fost acolo în persoană, ca oaspete de onoare.)

Aceste filme şi realizatorii lor fac parte cu toții acum din istoria şi din patrimoniul cinematografului. Ce ne vom aminti în viitor despre Veneția 2001? Ce ne amintim chiar acum de la Veneția 2001 (sau Cannes, sau Berlin...)? Filmele şi realizatorii lor pur şi simplu păreau mai mari pe-atunci. „Eu încă sunt mare", spunea Norma Desmond în *Sunset Boulevard*. „Filmele au ajuns mici."

Dar nu numai filmele şi autorii transformă retrospectiv anii '60 într-o Vârstă de Aur. Mai importante erau universalitatea, cosmopolitismul cinematografului din acei ani. Într-o mare parte a lumii occidentale (firește, excluzând mereu America Centrală), filmul devenea o *lingua franca*. Se ivea o rasă minunată de noi distribuitori, independenți şi la minte, şi comercial, care se luptau pentru ca filmele fiecăreia dintre celelalte țări producătoare să ajungă pe ecranele lor naționale. Cinematografele de artă înfloreau; publicul accepta nesilit subtitlurile; şi acest bogat şi minunat cinema internațional al anilor '60 şi '70 a devenit o cultură a liberului schimb. Comunicarea între Vest şi Estul socialist era inevitabil mai

Scanned with OKEN Scanner

restrânsă, tinzând spre un trafic cu sens unic; dar în multe părți ale blocului estic schimburile culturale, oficiale sau clandestine, au devenit din ce în ce mai libere. Newyorkezul sau parizianul cunoştea ultimele *trend*-uri din Budapesta sau din Varşovia, în timp ce moscovitul atent era *au fait* cu ultimele mişcări ale Beatles-ilor. Pe-atunci era bine să trăieşti!

Ei bine, ştim cu toții că nu mai e aşa. Şi cu toții ştim motivul. Marea forță americană, odată lansată pe traiectorie, nu mai putea şi nu mai poate fi oprită. Azi Hollywoodul face cele mai bune produse de consum în domeniu, cu atracție universală garantată şi cu cea mai perfectă maşinărie de *marketing*. Stimulentul fundamental al Hollywoodului este cu inocență unul comercial; dar implicațiile acestei dominații sunt politice şi culturale – şi devastatoare. Cultura americană nu numai că pătrunde şi diluează culturi naționale de peste tot; dar cinematografiile naționale sunt slăbite atât în termeni economici, cât şi ca moral – cel puțin dacă le judecăm după rezultatele lor actuale. Inventivitatea, imaginația, subiectele originale sunt extrem de rare în ziua de azi. Nu trebuie decât să comparăm cu splendorile (găunoase cum sunt adesea) producției holywoodiene sau cu bogățiile Vârstei de Aur din anii '60, ca să realizăm în silă că ceea ce ne străduim să admirăm, de exemplu, în cinematograful contemporan european, e ca un pai de care ne agățăm ca să nu cădem. Oare chiar credem sincer în premiile pe care le decernăm celor mai bune dintre recentele cronici cinematografice europene ale alienării sociale? Imigranți suferind în Paris sau în Berlin; fetişcane târâte în infernul drogurilor sau al prostituției; comedii cu familii burgheze difuncționale. Puține sînt filmele europene de azi pe care nu simțim că le-am văzut deja.

N-a fost mereu aşa. Oare va veni într-o zi o nouă Vârstă de Aur a imaginii în mişcare? Cine poate spune? Când privim înapoi în istorie, constatăm că sămânța acestor înfloriri speciale a fost adesea plantată de câte un individ extraordinar, capabil într-un fel sau altul să-şi inspire prietenii şi societatea. Iar persistența şi apariția geniului sînt la fel de inevitabile pe cât sînt de imprevizibile.

Pare improbabil, totuşi, că va mai exista vreo Vârstă de Aur a peliculei de celuloid. Acea tehnologie costisitoare e deja sortită pieirii şi, în orice caz, e indisolubil legată de epoca marii forțe americane. Dacă va fi o nouă Vârstă de Aur, e mai probabil ca ea să vină o dată cu înțelegerea superioară, de către artist, a mijloacelor de comunicare oferite de noile şi din ce în ce mai sofisticatele tehnologii digitale. Fie să nu abandonăm niciodată nădejdea viitoarei Vârste de Aur.

În româneşte de ANDREI GORZO

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDER HORWATH

Războiul de 30 de ani

...şi vechile profeţii se vor adeveri, Cinematograful va deveni un «floppy disk», iar filmul va avea o altă menire.

Încă se mai râde azi pe seama aşa-numitului inventator al cinematografului, care a declarat, după premiera invenţiei sale, că se va retrage curând din această afacere. La 1901, Louis Lumière era de părere că filmul nu are nici un viitor, nefiind altceva decât o noutate tehnică de scurtă durată şi de mică importanţă.

După 100 de ani de cinefilie, afirmaţia omului de afaceri francez ne apare ca lipsită de viziune şi speranţă. Omul modern, fie că e vorba de vânzătoarea anilor '20, de intelectualii postbelici, de gangsterul Dillinger sau de filozoful Roland Barthes, a învăţat să viseze cu filmul. În acest vis, filmul era de necuprins, iar priveliştea oferită era în acelaşi timp reală şi virtuală, mobilă şi puternic ancorată. Din această cauză, nimeni nu a realizat în vis că se află în faţa unui fenomen fragil, condus de interese diverse şi dispus schimbării. Pe scurt: se aflau în faţa unei maşinării istorice, care nu cunoaşte tinereţea fără bătrâneţe şi viaţa fără de moarte, chiar dacă poveştile, imaginile şi sunetele sale pun, atât de des, în perspectivă eternitatea.

Astăzi, la finalul filmului şi al cinefiliei în forma lor cunoscută, putem cel mult să punem la îndoială, din perspectivă economică, adevărul viziunii domnului Lumière: dacă ar fi trăit în anii '80, '90 sau 2000, ar fi ajuns miliardar. Din punct de vedere cultural-istoric, Louis Lumière avea însă dreptate. Aşa cum, la începuturile sale, filmul s-a strecurat în mod agresiv

---

***ALEXANDER HORWATH** este scriitor şi curator a diverse manifestări în domeniul filmului şi artelor vizuale. Între 1988–1991, redactorul de film al cotidianului vienez* Der Standard, *între 1992–96, director al Viennalei (Festivalul Internaţional de Film de la Viena); consultant la diverse festivaluri de film, el este actualmente director al Österreichisches Filmmuseum.*

în sistemele de spectacol şi divertisment, tot aşa el devine acum independent, luând drumul corpului-mamă, este stors pentru ca apoi să fie scos din circuit şi marginalizat de către puteri mai mari.

Filmul se află la sfârşit, dar pentru moartea, ca şi pentru naşterea sa, nu există o dată fixă. Acestea sunt etape pline de mutaţii greoaie şi războaie de 30 de ani pentru hegemonie culturală. Nu există un termen de expirare, ci o continuă zdruncinare ciclică însoţită de *déjà-vu*-uri. Este vorba despre aşa-numita «audio-viziune integrată» (Siegfried Zielinski), care a combinat în ultimii 20 de ani cinematograful cu televiziunea şi scriitura audio-vizuală digitală, foarte asemănătoare uneori cu începuturile filmului, înainte de 1900. Supermarketurile şi pasajele comerciale, cu vitrinele şi reţelele lor de consum şi turism virtual, târgurile cu vasta şi diversificata lor ofertă de divertisment, locuri care făceau posibilă existenţa unei săli de cinema, sunt astăzi înlocuite de Mall-uri, centrele video, internet-café-uri şi multiplexuri, din a căror cooperare rezultă audioviziunea integrată.

Marile succese de casă şi programele TV din actualul *fin de siècle* s-au apropiat de dramaturgia spectacolului de senzaţie: numerele spectaculare se succed unele după altele, eclipsa devine un procedeu inutil şi e înlocuită cu glume, dansuri şi cântece, iar şocurile scurte de sunet şi imagine vin în valuri. O seară în multiplex cu Batman sau Bruce Willis e echivalentul unei seri la varieteu, o oră de MTV sau în faţa PC-ului multifuncţional e parcul de distracţii, cu zgomote asurzitoare şi chioşcuri multicolore.

David Wark Griffith, regizorul care prin inovaţiile sale în plan estetic a contribuit la „nevroza" povestirii din cinematograful clasic, împarte cu Louis Lumière reputaţia unui om cu viziuni eronate asupra viitorului. Totuşi, profeţia sa ne mişcă prin imaginea evocată, imagine atât de familiară nouă astăzi. În 1915, Griffith scria: „Imaginaţi-vă de exemplu o bibliotecă în viitorul apropiat: şiruri lungi de cutii. În faţa fiecărei cutii se află un scaun, iar cutia e prevăzută cu un buton. Să presupunem că doriţi să vă informaţi asupra unui anume episod din viaţa lui Napoleon. În loc să consultaţi toate autorităţile din domeniu şi să citiţi mormane de cărţi fără să ajungeţi să vă faceţi o imagine exactă asupra a ceea ce s-a întâmplat, veţi sta pur şi simplu pe scaun şi veţi putea viziona pe un ecran aflat în cutie, printr-o fereastră, imagini ale respectivului episod". Nu mai e vorba aici nici de cinematograf şi nici de film, ci despre videoteca din Paris, sala unei universităţi dotată cu PC-uri legate la World Wide Web, sau despre combinaţia de monitor PC-TV, unde, în afara celor 40 de canale de televiziune, ai acces la bănci de date şi imagini de pe Internet. Deşi stând

Scanned with OKEN Scanner

în fața acestor aparate nu avem de-a face cu istoria reală, în sensul viziunii griffithiene, realizăm că genul acesta de a vedea lumea e perceput din ce în ce mai mult ca o participare nemijlocită la evenimente (trecute sau prezente), în calitate de martori oculari.

Griffith visa la o trecere de la scrierea primară la un mod de informare şi divertisment bazat pe imagine. Visa la o relație cotidiană între om şi film. De-a lungul realizărilor succesive ale acestui vis, punctul final, în plan material, s-a modificat însă complet. Filmul e la sfârşit, dar „filmicul" a dobândit o victorie. A fi puternic devine totul, şi fiecare îşi confecționează acest vis având ca materie primă filmul.

Pentru această victorie a fost necesar ca industria filmului, pronunțat oficială, să fie privatizată, iar disponibilitatea şi monopolul mediilor să fie reorganizate, atât în privința proprietarilor, cât şi a producătorilor. Spectacolul de cinema, de exemplu, este conştient pe de-a-ntregul că nu face altceva decât să închirieze, prin biletul de film, două ore de spațiu şi timp, şi că proiecția la care e martor nu îi aparține. Telespectatorul îşi cumpără aparatul care îi aduce în casă programe TV. Ele pot fi înregistrate, comandate sau revăzute de către individ, dar şi aici avem de-a face cu un timp al cărui stăpân suprem nu este consumatorul. Totuşi, în comparație cu spectatorul de cinema, telespectatorul se simte mai stăpân pe timpul şi spațiul său. Posesorul unui videorecorder are însă dreptul să-şi facă singur programele din oferta de casete video înregistrate existente pe piață şi din oferta de programe TV. El poate să-şi mixeze cum vrea programul, şi-l poate urmări când doreşte el. Înregistrarea se face pe acelaşi tip de aparatură cu care s-au făcut înregistrările pe care videoamatorul le foloseşte pentru caseta sa. Acest lucru îl situează pe el sus pe scara valorică a lumii media, fenomen ce nu prea are loc în cazul filmelor de amator.

Omul audiovizualului integrat trăieşte împământenirea unei noi norme de bază. Întâlnirea şi contopirea scrisului, imaginii, sunetului, poveştii, scriiturii audio-vizuale străine şi personale, divertismentului şi ştiinței cu munca şi timpul liber. Această normă a omului flexibil este norma digitală, „dizolvarea barierelor materiale ale reproducerii în cod binar" (Zielinski). Nu este niciunde, dar este peste tot. Nu are termen de expirare, căci este nonlineară. Când încercăm perspective şi identități diverse în simulatoarele de zbor şi realitatea virtuală, corpul uman devine un tip de ficțiune. Audio-vizualul digital devine la sfârşitul războiului de 30 de ani, sfârşit aflat aproape, unicul mod de supraviețuire al realității.

În 1982, războiul e încă tânăr. Francis Ford Coppola se gândeşte la ce va urma : săli de operă electronice de dimensiunile Radio City Music Hall

Scanned with OKEN Scanner

şi mici centre media în şcoli, acasă şi la locul de muncă. O fetiță din Asia devine un „Mozart al secolului XXI" prin intermediul unei camere video, o şansă pe care în mod normal nu ar fi avut-o. Coppola îşi închipuie că „în câțiva ani, un puşti de 19 ani din Düsseldorf va face un film ce-l va costa 16 dolari şi va aduce profituri de jumătate de miliard de dolari în lumea întreagă. Când filmul se va deschide în felul acesta, vor apărea pretutindeni noi puncte de producție." Aceasta este o viziune artistică şi democratică. Contrar opiniei lui Lumière, Coppola vede o simbioză între audio-vizual, tehnică, divertisment, artă şi economie. Pentru puştiul său de 19 ani, există deja un exemplu real: doi tineri americani, studenți la film, au făcut cu câteva mii de dolari şi o cameră digitală filmul *The Blair Witch Project*, care a adus după distribuirea internațională încasări de cel puțin un sfert de miliard de dolari. Chiar şi în Europa apar din ce în ce mai multe filme profesioniste pentru care nu a trecut în fața obturatorului nici o bucățică de peliculă, cum ar fi cazul filmelor grupului danez Dogma 95, *Idioterne* sau *Festen*. Sintagma „desktop filmmaking" a apărut pentru a defini acea categorie de filme, tot mai numeroase, făcute digital şi montate acasă, pe ordinatorul personal.

Omul flexibil se dovedeşte a fi mai mult decât un simplu consumator al audio-vizualului. El a devenit un creator. Monopolul multimedia devine din ce în ce mai puțin apanajul câtorva mari magnați. Noua eră în care ne aflăm nu e doar una a naşterii micilor firme multimedia, ci şi a incredibilei fuziuni şi achiziții a marilor creatori şi transportori de programe, magnați software, provideri de satelit, cablu, companii de telefonie, TV, ziare şi portaluri de internet ce vin toate sub acelaşi acoperiş. Imaginea portalurilor este cât se poate de potrivită pentru acest peisaj. Posibilitatea de a face film, conform viziunii lui Coppola, depinde doar de aceşti noi patroni şi de interesele lor, cu mențiunea că utilizatorul de Internet nu bate la „poartă" pentru un film, ci pentru un transfer de date.

George Lucas, care a început războiul de 30 de ani şi noua audio-vizualitate cu *Star Wars*, s-a metamorfozat, cu succes, din artist în administrator de portal („portar"). Din această cauză ne este dat să vedem, în anul 1999, cum un singur om eliberează filmul (ca mediu) şi oferă noua audio-vizualitate. Primul episod al seriei *Star Wars* a fost primul film care nu a mai rulat, în câteva din marile săli de cinema din America, în formă de celuloid, ci într-un computer gigantic. La finalul războiului de 30 de ani şi al episodului 9 din seria Lucas se află proiecția digitală ca eveniment cotidian în sala de cinema. La fel, filmarea digitală nu va mai fi destinată filmelor horror studențeşti şi celor de animație, ci va deveni apanajul marilor producții. Următorul episod *Star Wars* va fi filmat integral în cod binar. Dacă premiera va avea sau nu loc într-o sală de cinema, nu

Scanned with OKEN Scanner

se ştie încă. Se ştie, însă, că Sony l-a invitat pe Lucas să filmeze pentru „Playstation 2" primul joc-film. Colaboratorul lui Lucas pe parte de montaj şi sunet, Walter Murch, spunea în 1999: „Oare e posibil ca în curând digitalul să devină hârtia, iar celuloidul un fel de papirus?"

Regizorul francez Chris Marker şi Jean-Luc Godard lucrează de mai bine de 20 de ani – cu ajutorul cinematografului, televiziunii şi video-ului, în calitate de poet şi artist plastic – la o poetică a timpului în care filmul va deveni un pergament. Privirea sa asupra trecutului filmului este una melancolică. Odată cu sfârşitul imaginii fotografice se termină şi un nou mod de gândire şi o formă de mediere prin care omul, cu ajutorul chimiei şi al luminii, e legat de realitate. După film începe industria comunicaţională, cu imaginea digitală ca suport, imagine ce se îndepărtează de realitate, ea nemaifiind o copie a acesteia. Godard spunea: „Cinematograful începe cu Griffith şi se termină cu Kiarostami". Dacă numele acestui regizor iranian vă sună vag cunoscut, puteţi fi siguri că în viitor „marii" filmului pergament nu vor mai fi demult în centrul atenţiei publice din era hârtiei digitale. Filmul apare din ce în ce mai mult în zonele periferice: muzee, cinemateci, festivaluri şi aşa-numitele cinematografe de artă. Filmul pe peliculă, în industria artistică, are rolul de pionier şi înlocuieşte vechile moduri de a vedea în acest tip de spaţiu. Godard şi Marker sunt mai prezenţi ca niciodată. Unul cu filmele video despre istoria filmului, celălalt cu un CD-Rom intitulat *Immemory*. În acest spaţiu se lucrează cu mijloacele filmului, dar şi cu intervenţia celorlalte mijloace tehnologice ale audio-vizualităţii integrate. Poate că în viitor, un artist va dansa un balet digital în amintirea deconstructivismului mecanic al lui Fernand Léger. Dacă tehnica, economia şi cultura vor fuziona, va fi necesar ca în această simbioză să intre şi critica.

Această lume a lui George Lucas nu este, însă, fără cusur. Filme ca *Matrix* sau *Truman Show* sunt simptome ale nesiguranţei ce însoţeşte noua audio-vizualitate. Eroii acestor filme realizează că lumea în care trăiesc este un simulacru de realitate, cu actori şi imagini generate pe computer, o lume manipulată din exterior. Căutarea adevărului şi a identităţii sunt foarte „entertaining", dar rămân abstracte. Poate că Jim Carrey şi Keanu Reeves ar trebui să cunoască *Dialectica iluminării*, *Miturile cotidiene* sau *Societatea spectacolului*, sau măcar să vadă filmele lui Lumière, Godard sau Kiarostami. Atunci ar şti într-adevăr de ce merită să fie liberi.

În româneşte de MATEI BRANEA

Copyright © Martin Bernhofer (ed.) *Frage an das Jahrhundert*, Zsolnay-Verlag, Wien 2000.

Scanned with OKEN Scanner

DOMINIQUE NASTA

Privirea apocaliptică în trei filme contemporane

Cinematograful european de autor de la sfârşitul anilor '50 şi începutul deceniului următor, cel al „modernilor", este fără îndoială un tip de cinema bazat pe neliniştea interioară a individului, prin opoziție directă cu cinematograful american de *entertainment* colectiv, unde noțiunea însăşi de autor este pusă în continuare sub semnul întrebării.*

Alegerea subiectelor şi a stilurilor practicate va fi pusă, aşadar, în slujba interogației individuale. Antonioni, Bergman, Resnais, Bresson, ca să nu citãm decât câțiva, sunt cei care au găsit cheia perfectă de adaptare a textului modern în imagini inovatoare. Unul dintre principalele liante scenaristice care-i apropie pe cineaşti este cel care face referire la caracterul imanent, a se citi iminent, al sfârşitului. Sfârşitul istoriei la Resnais, sfârşitul Divinității la Bergman, sfârşitul moralei la Bresson, sfârşitul subiectului, eliminarea lui, la Antonioni.

Cum fondul metafizic al acestor filme era greu de descifrat de spectatorul obişnuit, aspectul apocaliptic a fost mult timp neglijat, arareori abordat de teoreticieni în favoarea altor figuri stilistice, cu siguranță numeroase şi complexe.

În anii '70 vor apărea două noi tendințe, tangente genului denumit „apocaliptic", în sânul marii maşini hollywoodiene. Pe de o parte este vorba de naşterea „filmului catastrofic" şi a celui de război (un număr mare de filme din acest filon se inspiră din experiența războiului din Vietnam) cu accente *gore*, gen care s-a bucurat dintotdeauna de succes.

Apoi, este vorba de filmele cu subiect science-fiction sau înscrise în alegoria atemporală: acțiunea se petrece într-o lume terminală, în care

* *Le mulțumesc lui Thierry Lenain şi Michel Nasta pentru contribuția lor la elaborarea acestui articol.*

Scanned with OKEN Scanner

eroii sunt fără scăpare, lumea este devastată de antagonişti care nu pot fi învinşi. Suntem în plin maniheism, şi, de cele mai multe ori, din raţiuni evidente de box-office, Binele triumfă. Această inevitabilă atracţie a spectacularului escatologic va genera în anii '80 şi '90 producţii hibride precum *Aliens*, *Terminator*, *The Omen* şi, mult mai recent, *Strange Days*. Aceste filme asociază ingredientele unui scenariu „thriller" cu premisele unei reflecţii de tip metafizic, cu incidenţe biblice.

De-a lungul ultimelor trei decenii, în Europa, curentul apocaliptic nu s-a manifestat cu amploare, ci marginal, prin realizatori a căror operă este dominată de tematica apocalipsei: Werner Herzog în partea occidentală şi, evident, Tarkovski în cea orientală.

În ceea ce se numeşte îndeobşte triada în S.: *Solaris*, *Stalker/Călăuza* şi *Sacrificiul*, poetul vizual al Apocalipsei ruse abordează cu mai multă îndrăzneală decât Herzog versanţi mistici, mitici şi alegorici, pentru a desluşi maximul adevăr al sinelui într-o lume în descompunere. Filmele sale vor fi percepute ca o experienţă totală, cu iz de ritual iniţiatic. Tarkovski impune un stil apocaliptic: filmarea din unghiuri plonjate a întinderilor de pământ interminabile şi misterioase prevesteşte în mai multe reprize iminenţa unui cataclism, în timp ce abordarea într-o manieră absolut unică a coloanei sonore naşte experienţe senzoriale apropiate de conceptul de haos final.

Influenţa lui va fi determinantă pentru noua şcoală rusă postcomunistă reprezentată de tineri cineaşti precum Lupuşanski *(Scrisorile unui mort)* sau Sokurov *(Ultimele zile ale eclipsei)*.

De asemenea, el reţine, inspirându-se din exegezele biblice ale lui Chouraqui, „ideea denudării, a dezvelirii care lasă vederii ceea ce până atunci era învelit, retras (...)". Reamintind pe scurt trăsăturile unui scenariu de tip apocaliptic („faptul de a zice, de a prezice sfârşitul, limita extremă"), Derrida dezvăluie, în suita lui Kant, o distincţie importantă: pe de o parte este tonul apocaliptic, pe de alta este mişcarea revelării realităţii (*Aufklärung*) care demistifică acest ton.

Dorinţa apocaliptică se transformă, aşadar, în dorinţa de claritate şi revelaţie. Dezvăluirea destul de neaşteptată a unei creaţii filmice multă vreme anesteziată de diferite curente postmoderne echivalează paradoxal cu o repoziţionare a tematicii apocaliptice, graţie privirii critice şi revendicative a câtorva tineri cineaşti.

Într-un eseu de-acum celebru, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Jacques Derrida revine într-un mod pertinent asupra accepţiei etimologice a cuvântului grec *apokalupsis*, ceea ce vrea să spună dezvelirea, „vălul ridicat de pe lucru".

Scanned with OKEN Scanner

În textele biblice, iminența prevalează asupra evenimentelor; în profeții, gestul de a arăta, „mişcarea apocaliptică", se adevereşte a fi mai gravă şi mai periculoasă decât ceea ce urmează, căci *se arată* ceea ce poate veni. Tonul just nu este acela provenit dintr-o derivă incontrolabilă, ci doar cel care ajunge să diferențieze vocile naratoare. De unde necesitatea unei alte distincții, despre care va fi vorba în analiza noastră: spectatorul percepe pe de o parte vocea narativă a autorului (asociată cu viziunea creatoare) şi pe cealaltă – vocea naratoare (aceea a unui personaj sau a unui subiect uşor identificabil). Derrida subliniază apoi cât de preferabil este să se analizeze discursurile apocaliptice în dimensiunea lor de adevăr – revelația unui fapt – decât sub aspectele lor pur escatologice.

Această abordare este cu atât mai stimulatoare dacă se ține cont de statutul actual al reflectării în cinematograful contemporan, o reflectare mereu dependentă de tezele baudrillardiene. Acestea din urmă neagă orice posibilitate a unei reînnoiri creatoare într-un domeniu unde admirația exagerată pentru reprezentarea situațiilor terminale echivalează cu o ineluctabilă pierdere de sens.

Încă din 1981, Baudrillard scria, în *Simulacre şi simulări*: „Intrarea noastră într-o eră a filmelor care nu mai au sens (...), în absența sintaxei reale a sensului, nu mai există decât valorile tactice ale ansamblului (...), cinematograful se apropie de o coincidență absolută cu sine însuşi, fascinat de el însuşi ca obiect pierdut care retroactivează miturile sale originare".

Assassin(s), *The Sweet Hereafter* şi *The Well* constituie, fiecare în maniera sa, reflexul unei viziuni revelatorii grave asupra lumii nu departe de Haosul final, dar departe de o pierdere de sens, precum cea anunțată de Baudrillard. Cele trei filme se întorc, de altfel, la „Mitul lui Er" care figurează în încheierea *Republicii* lui Platon, mitul care vorbeşte despre dezastrul de la sfârşitul lumii în calitate de cheie pentru cunoaşterea Sinelui. Prin Er, înviat după o lungă perioadă petrecută în infern, Platon spune: „Trebuie să ții tare cu dinții această credință: de a nu fi cauza unei succesiuni de rele fără remediu şi de a suporta tu însuți rele şi mai mari".

Assassin(s) este, cum indică titlul său, un film rechizitoriu: entitatea incriminată este potențial multiplă (omul şi lumea pe care a creat-o după imaginea sa), de unde punerea între paranteze – în titlu – la nivel scriptural. Filmul aduce în scenă un bătrân asasin ce nu-şi găseşte ucenici vrednici, înlocuit la capătul cursei de un tânăr adolescent pentru care faptul de a ucide nu mai este un act moral conştient, creierul său fiind atrofiat de nenumăratele scene de violență televizate.

Scanned with OKEN Scanner

Ucigaşul, interpretat de Michel Serrault, se cheamă Monsieur Wagner, iar maniera sa de a vorbi şi acţiona aminteşte de anumiţi eroi ai lui Beckett sau Ionesco. Pariul narativ pe care se axează diegeza relevă, prin urmare, emblema Absurdului dramaturgic. Monsieur Wagner orchestrează catastrofa anunţată a unei lumi supramediatizate, dar nu este singur; viziunea apocaliptică ce traversează o bună parte a povestirii este aceea a junelui inactiv Max, un fel de paranteză între bătrânul ucigaş şi adolescentul. Max este interpretat chiar de Kassovitz, atât pe ecran, cât şi vocea din *off*: acest demers autoreflexiv permite fuziunea dintre vocea narativă şi vocea naratoare, caz unic între cele trei filme alese.

Deşi produs în interiorul sistemului[1], *Assassin(s)* este conceput ca un film deliberat sfidător, sumbru şi strident, din moment ce evocă banalitatea violenţei. Mai multe secvenţe vehiculează un hiperrealism sordid pe fundalul kitsch-ului animalic, simbolic în cel mai înalt grad. Aceste caracteristici contribuie la instaurarea în spectator a sentimentului de angoasă omniprezentă, pe care numai umorul caustic şi absurd al lui Wagner o face uneori să dispară. Dezastrul văzut din perspectiva atitudinii apocaliptice a lui Max – regizorul protagonist se situează, ca la Egoyan şi, într-o mai mică măsură, la regizoarea australiană, în sânul comunităţii.

Pentru a delimita mai bine tipul de rău social ca sursă a unei catastrofe incomensurabile, cineaştii au apelat la ceea ce Sylvia Foil[2] a definit ca fiind *structural icon*: o imagine al cărei sens depăşeşte simpla evoluţie a subiectului descris, regrupând totuşi în ea componentele, motivele, tonalităţile aparţinând povestirii de bază.

Iconul structural al filmului *Assassin(s)* nu este numai televiziunea, ce poate fi uşor văzută ca cel de-al patrulea personaj, după trei generaţii incarnate de fiecare dintre ucigaşi. Ceea ce structurează simbolistica filmului, depăşind acţiunea (absurdă, cum am subliniat mai sus), este conceptul imaginii de-realizate, eminamente haotică, aşa cum este văzută prin ochii lui Kassovitz/Max. Această privire, audiovizuală prin excelenţă (pentru că auzul preia adesea ştafeta vederii), nu se limitează doar la o denunţare[3] a violenţei televizate care incită la crimă. Ni se

1. Cuvântul „sistem" trimite aici la faptul că filmul este o coproducţie Canal+ şi TF1.

2. Cf. Sylvia Foil, *An examination of the conceptual approach to film genre with a specific application to the definition of the apocalyptic*, Ph.D., University of Ann Arbor, Michigan, 1989.

3. Fenomenul denunţării este supraexploatat în cinema. Suficient să amintim, în zilele noastre, numele lui Michael Haneke şi Bertrand Tavernier, iar în Statele Unite, cel al lui Oliver Stone.

Scanned with OKEN Scanner

dezvăluie o realitate dezintegrată de imaginile pe care ea singură le-a conceput, cum ilustrează aceste extrase descriind una din scenele de debut ale filmului:

„Pe unul dintre *monitoare*, Max *vede* exteriorul unui supermarket şi desluşeşte silueta unui om care se îndepărtează. Pe alt monitor, Max vede *propria sa siluetă* în faţa cadavrelor."

„Pe ecran *vedem* un foarte scurt fragment *filmat* de o cameră de supraveghere... Apoi, *pe derulare rapidă*, Max vede ucigaşul. Timpul de reacţie şi scena sunt deja terminate. El derulează banda înapoi şi se uită din nou la *ucigaşul văzut din unghiul* camerei de supraveghere."[4]

Seria de cuvinte cu italic corespunde fidel scenelor turnate şi cere o lectură polifonică, foarte caracteristică dimensiunii apocaliptice: sunt hecatombe ale imaginilor mortuare, puse în abis de discurs pentru ca ele să rămână incontrolabile.

Ca şi în lung-metrajul său precedent, *La Haine*, coloana sonoră la *Assassin(s)* dă naştere unei mari tensiuni auditive pentru spectator; nu este departe de un „potop ineluctabil", provocat de două tipuri de efecte auriculare.

Pe de o parte, este ceea ce Michel Chion a numit „infuzia sunetului în imagini", procedeu care provoacă o recepţie rapidă a timpului prezent, printr-un ritm făcut din şocuri, din evenimente spasmodice, opuse unei curgeri continue şi omogene.

Acest efect este uşor de descoperit în scena în care tânărul Max îl duce pe Monsieur Wagner într-un bar tehno: violenţa muzicii, dublată de un ecleraj sincopat, îl dovedeşte pe Wagner, cuprins de ameţeală după ce a „dansat ca un nebun". De altminteri, scenariul ne semnalează că Max „vede degenerarea din jurul său".

În altă parte, Kassovitz foloseşte foarte frecvent „super-câmpul", caracterizat de un ansamblu de sunete de ambianţă şi de zgomote urbane care înconjoară, domină spaţiul vizual şi care au ajuns să-şi câştige o existenţă autonomă. Acest super-câmp auditiv bruiază atât pistele mentale ale personajului, cât şi pe cele ale recepţiei spectatorului. Iată un exemplu de detaliu scenaristic al unei asemenea scene:

„Max este singur în patul său. El nu priveşte televizorul, care transmite porţia sa de seriale poliţiste. Undeva, departe, se aude o maşină de poliţie. Max îşi încordează auzul şi se ridică. Priveşte pe fereastră. Maşina nu se vede. Dar sirena se apropie. Max priveşte ecranul televizorului, îl închide, sunetul dispare."

4. Cf. *Assassin(s)*, scenariu original de Mathieu Kassovitz şi Nicolas Boukhrief, Paris, „Actes Sud", 1997, pp. 7 şi 31.

Scanned with OKEN Scanner

Acțiunea dizolvantă, alienantă a posturilor de televiziune – sau serialele polițiste alternate cu publicitate şi sitcomuri deliberat violente – situează viziunea apocaliptică a lui Kassovitz pe o linie diferită de cea trasată de filmele de acelaşi gen, prin natura principiului polifonic pe care este construit filmul. Wagner, bătrân asasin monstruos, încă vehiculează principiile cu cinism (uneori chiar cu o naivitate deconcertantă): el priveşte imaginile „pentru a se informa", sau a se distra. Max nu mai face efortul de a distinge între derularea sordidă a existenței sale şi ferocitatea imaginii construite.

Mehdi, adolescentul de periferie care preia ştafeta crimei, nu mai este alienat. El este „cu totul altul", pentru a prelua o expresie a lui Baudrillard. Nu vom vedea aproape niciodată contra-câmpul în ceea ce-l priveşte, dar există, prin televiziunea interpusă, ucigaşi care operează cu un sânge-rece asemănător cu indiferența. Nu putem să nu facem trimitere la pasajele din Apocalipsa lui Ioan, descriind oameni evadați din hecatombele diferitelor catastrofe, continuând să „adore demonii", în pofida iminenței judecății finale.

În aceeaşi măsură, simbolismul focului, judecat ca cel mai important dintre urgiile Apocalipsei după Ioan, este omniprezent în film. În planul cromatic al compoziției imaginilor şi doar pentru suportul metaforic, el pune în evidență tema instigatorului la crimă.

Opțiunea plurală adoptată de creația după Kassovitz dezvăluie fără a aduce, totuşi, o soluție explicită. Pe un fundal „negru", autorul anunță o „suită" de imagini-rechizitorii de o violență necontrolată, în timp ce, cu ajutorul unui rap interpretat din *off*, noi ne aducem aminte că trăim „coşmarurile fără sfârşit" şi că trebuie să le oprim prin orice mijloace posibile.

După exemplul lui Er platonian, revenit din lumea tenebrelor, Egoyan şi Lang dezvăluie o morală de ființe pierdute pe parcursul „unei schimbări în rău". Astfel, ei depăşesc constatarea cinică lansată de Kassovitz, dar conservă privirea inchizitorială cu alură de cataclism, impunându-ne pe față o dezvăluire de lucruri ascunse, încălcând interdicțiile şi tabu-urile.

Liberă adaptare a cărții omonime a lui Russell Banks, *The Sweet Hereafter* povesteşte istoria unei comunități confruntate cu cea mai teribilă catastrofă posibilă: moartea copiilor în momentul căderii autobuzului şcolar într-o prăpastie. Existența părinților este bulversată până la punctul de a fi amenințată moral de demersul inuman al unui avocat interesat doar de aspectul material al accidentului. Nu e mai puțin adevărat că aceeaşi comunitate este „salvată" de o tânără scăpată teafără din accident, care recurge la o minciună pentru a restabili

Scanned with OKEN Scanner

adevărata justiție. Astfel, cei care au suferit vor putea spera să trăiască „un viitor frumos", feriți de toată meschinăria de ordin material.

Ultimul plan biblic al romanului, de care se leagă într-un mod armonios extensiile şi ajustările făcute de cineastul canadian, lasă să se întrevadă interesante piste de analiză a viziunii apocaliptice. Extras dintr-un *negro spiritual* („În dulcea viață de apoi vom fi împreună"), titlul filmului face trimitere la „Ierusalimul celest" care încheie Apocalipsa lui Ioan. Alte trimiteri la aceeaşi viziune pot fi depistate în alte părți ale povestirii. O construcție în spirală, inerentă cărții, desăvârşeşte alternarea mărturisirilor diferiților martori. Ea a fost regândită de Egoyan pentru a suporta o pulverizare temporală şi a permite ancorarea unei povestiri suplimentare: este vorba despre celebrul basm adaptat de Browning, „Cântărețul la flaut din Hamelin". Verbalizat, dar mai cu seamă superb vizualizat în film în mai multe locuri, acest basm este povestea răzbunării unui tânăr flautist. Lipsit de plata promisă pentru salvarea de şobolani a unei comunități, el se răzbună ducând copiii sătenilor în prăpastia morții. Există posibilitatea (deja evocată de critică) asocierii flautistului cu Dumnezeul crud din Vechiul Testament. Trebuie, totuşi, să reamintim propriile cuvinte ale lui Egoyan în această privință. Cineastul a subliniat impactul subconştientului armean asupra operei sale, el fiind preocupat de ideea unei turme de oameni perfect inocenți, mânați la abator din motive care lor le scapă. Privirea apocaliptică are, deci, ca obiectiv revelarea antecedentelor morale ale acestui inutil sacrificiu uman.

Cel care vrea să ignore cercetările este Stephens, avocatul cinic aflat el însuşi într-o situație asemănătoare cu a celor care suportă consecințele catastrofei: propria-i fiică este vie, dar, de fapt, pierdută pentru el. Monologul lui Stephens nu este departe de infernul social condamnat de Kassovitz în *Assassin(s)*: „Pentru noi, e ca şi cum toți copiii Americii sunt morți. Priviți-i, Dumnezeule, violenți în stradă, în comă în centrele comerciale, hipnotizați în fața televizorului (...); nu ştiu care sunt cauzele şi care efectele; dar copiii au dispărut."

Aderența vizuală a lui Egoyan la discursul apocaliptic vine să se manifeste printr-o gestionare cu totul nouă a limitelor spațiului terestru: nu mai suntem în culorile sumbre ale existenței sordide a asasinilor mediatizați, ci sub cer deschis, în inima iernii canadiene. Urmărit de o cameră care filmează într-o vâltoare neîncetată de imagini, acest alb va deveni imaginea morții, a neantului dureros, a vidului...

Cât despre iconul structural al filmului, el nu este de ordinul unui obiect virtual, ca la Kassovitz, ci uman şi real. Egoyan îşi începe filmul cu o imagine emblematică ce revine cu regularitate: cea a unui cuplu nud şi

Scanned with OKEN Scanner

a copilului lor, întinşi pe un pământ neted, în poziție cvasi-foetală. Vedem astfel cuplul original, familia unificată, cea a lui Stephens, dar şi pe cea a comunității dinaintea potopului.

Ancheta polițistă întreprinsă de Stephens pentru a stabili adevărul „său" despre accident este pretextul ales de Egoyan pentru a ajunge la alternanța de fragmente foarte realiste de radiografie a societății: evocările adulterului şi ale incestului – referințe directe la deteriorarea valorilor, văzute ca fiind permanente – alternate cu flash-urile imaginii emblematice.

Cu toate acestea, un alt element confirmă ipoteza apocaliptică a nivelului *mise-en-scenei*: după modelul *Assassin(s)*, ele este de natură sonoră, adică muzicală. Partitura lui Mychael Danna amplifică sentimentul de tensiune post-cataclismică, dar şi cea de atemporalitate, prin introducerea de sonorități instrumentale exotice, chiar abstracte. În plus, este o „infuzie de sunet în imagine", în timpul variațiilor de flaut (şi am văzut importanța acestui instrument pentru semnificația ansamblului discursului).

În film, Nicole, supraviețuitoarea, este muziciană. O vedem cântând şi exersând, dar în pofida fixării temporale (utilizarea *flashback*-urilor şi *forward*-urilor), o vedem de asemenea spunând copiilor povestea flautistului semi-înger, semi-demon. Ca îngerul ce cîntă la instrumentele apocalipsei ioaniene, „ea cântă un cântec nou", dar actul său trebuie pus în legătură cu o mare catastrofă, cu sacrificiul care dezvăluie imperiul derivei societale stârnit de oameni.

Nimic în aparență, sau aproape nimic nu poate prevesti o privire apocaliptică în *The Well*, film cu alură de basm gotic, intimist, evocând o poveste de posesiune şi subjugare într-un univers exclusiv feminin. După un prolog sub formă de flash diegetic (asupra căruia vom reveni mai târziu), Samantha Lang ne confruntă cu lumea austeră a lui Hester, fată bătrână care duce o viață lipsită de plăceri la o fermă de la capătul lumii. Cu venirea în serviciul său a Katherinei – o tânără fără complexe (pe care am cunoscut-o deja în flash), viața lui Hester va fi bulversată până a ajunge la minciună şi delațiune, înainte de a fi „salvată" de adopția unei familii.

La o privire mai atentă, suntem în dinamica creatoare a privirii care dezvăluie, evocând totodată ineluctabila catastrofă. Noul Testament, asemeni mitului lui Er, deja citat, face referință la necesitatea de a pune în evidență pe de o parte „sufletele pline de ticăloşie şi mizerie, iar pe de alta, sufletele curate". La Platon e problema confruntării unor personaje celebre (ca Ulise sau Orfeu) cu sufletele opuse lor înşişi.

Scanned with OKEN Scanner

Inspirându-se din romanul omonim al lui Elisabeth Jolley, Lang le pune față în față în mod deschis pe cele două protagoniste ale sale. Adolescentă leneşă, lascivă, îndrăgostită de rockul alternativ şi de televiziune, Katherine nu are altceva de făcut decât să se amuze pe cheltuiala apropiaților săi. Ea merge până la a ascunde o crimă comisă din greşeală şi a fugi cu banii lui Hester. Aceasta din urmă, dimpotrivă, se dedică total muncii sale domestice şi interpretării lui Mahler şi Bach în orele sale libere, neştiind însă cum să mărturisească pasiunea sa devastatoare pentru tânăra fată.

Moartea tatălui lui Hester va modifica cursul lucrurilor, pentru că protagonistele se mută într-o casă abandonată, chiar alături de fântâna evocată în titlu. Din acest moment, regizoarea va pedala pe dispozitivul său de dezvăluire, mizând mult pe impactul filmic al fântânilor. E vorba, evident, despre un icon structural care condiționează puternic recepția spectatorului. *Dicționarul de simboluri* al lui Gheerbrant şi Chevalier[5] precizează că fântânile „realizează o sinteză de trei ordini cosmice: cerul, pământul şi infernul (...). Ea facilitează comunicarea cu aşezarea morților; ecoul cavernos care urcă, reflexele fugitive ale apei mişcătoare accentuează misterul mai mult decât îl dezvăluie."

Accidentul parțial dezvăluit în flash la începutul filmului face legătura între povestirea principală şi iconul structural. Ca şi în *Assassin(s)* (care debutează cu o nejustificată scenă cu împuşcături, reluată mai târziu în derularea vieții lui Max), vedem de două ori scena balului popular, cu eclerajul său stroboscopic, după care Katherine (beată la volan) calcă noaptea un pieton. Cadavrul este aruncat în fundul fântânii, în „adâncuri", şi trăsăturile disimulate ale psihicului Katherinei se ridică la suprafață în timpul momentelor traumatizante.

Utilizând filmările aeriene, foarte apropiate de hiperbolizarea spațială practicată de Egoyan, Samantha Lang ne dezvăluie un univers atemporal, unde complexitatea omului se poate desfăşura liber. În paralel, natura se dezlănțuie în reprize şi aşteptăm (mai mult decât ne dăm seama) dezastrul biblic „care vuieşte", în timp ce alte sunete apocaliptice vin din cer şi din adâncurile fântânilor misterioase. În acest caz este o nouă infuzie a sunetului în imagine. Discursul capătă o aparență suprareală datorată tehnicii vizuale a *bleach bypass*, care permite întunecarea imaginii, sporind contrastul. Pasională şi pură, locuită de sonoritățile complexe ale muzicii clasice, Hester este „murdărită" de pasiunea sa pentru Katherine, cu aparențe stridente şi vulgare.

---

5. În Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1987, p. 788.

Scanned with OKEN Scanner

După ce a „vorbit" cu morții pentru a provoca îndoiala în ce privește sănătatea sa psihică, Katherine pleacă cu economiile lui Hester, pe care a făcut-o să creadă că hoțul este mortul reînviat. Finalul filmului ne-o arată în chip de autostopistă, preluată de o altă potențială victimă, și filmul s-ar putea încheia astfel. Dar camera lui Lang surprinde încă o dată spectatorul arătând cum Hester, cu privirea pierdută, disperată, este preluată în drumul său de o mașină care circulă în aceeași direcție. O familie numeroasă are nevoie de ajutorul său; trebuie să „prindă trenul în mișcare". Se pare că Hester cunoscuse vremuri mai bune. Katherine, ea, a servit drept revelator în sânul acestei fabule moralizatoare.

Găsirea unui numitor comun în gândirea creatoare care constituie baza celor trei filme înseamnă reluarea – în loc de bilanț provizoriu – a pistelor analitice trasate în prealabil și extensiilor de tip conceptual pe care sunt susceptibile să le provoace. Prin intermediul unei abordări frontale a iminenței sfârșitului unui tip de existență societală, Kassovitz, Egoyan și Lang descriu, metaforizează, propunând răsturnări alegorice pentru a descoperi și a releva. Acest exercițiu de dezvăluire a unei stări de criză finală este însoțit de o privire cinematografică de tip apocaliptic: copiii, pentru a urma exemplul cel mai șocant, au dispărut sau sunt nimiciți în toate cele trei filme.

Această viziune, să ne amintim, nu este cea care prefigurează în povestiri invocând lumea de la sfârșit, ca aceea a lui *Stalker* al lui Tarkovski, sau, mai recent la Hollywood, *Strange Days* de Kathryn Bigelow. Este vorba, mai curând, de o privire care ne propune o judecată, o clarificare orchestrată de procedee care îi sunt proprii. Un prim procedeu de natură diegetică constă în crearea personajelor asemănătoare cu personificările Bibliei: „instigatorul potopului prin foc" în *Assassin(s)*, „îngerul care cântă la instrumente muzicale" în *The Sweet Hereafter* și „moartea fântânilor" – sugerând o legătură cu prăpastia tenebrelor – în *The Well*. Al doilea procedeu servește drept punte între universul diegetic și corpusul de figuri stilistice care îl însoțește: este iconul structural. Fie că este de natură umană sau obiectuală, această entitate autonomă oferă cheia pentru a accede pe teritoriul real în descompunere.

În plan stilistic, e bine să ne reamintim de importanța fixărilor temporale care ajută la suspendarea timpilor și la apariția momentului revelator, prin intermediul numeroaselor flash-uri anticipative, în cele trei filme studiate. În paralel, este toată seria de efecte auditive, deja citate, care contribuie la plonjarea atât a personajelor, cât și a spectatorilor într-un spațiu-timp cataclismic.

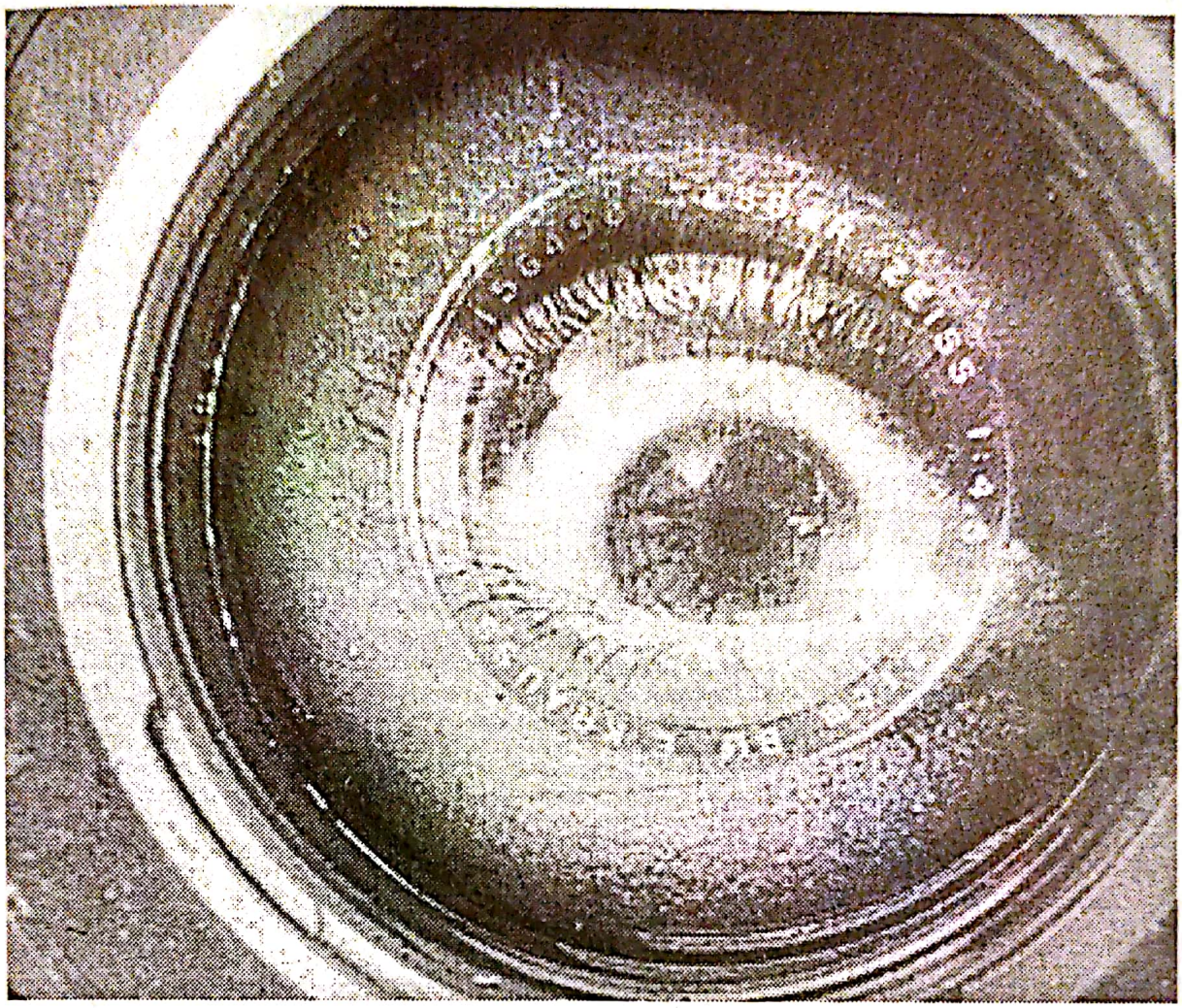
Scanned with OKEN Scanner

În concluzie, riscăm să vorbim despre o nouă strategie de gândire creatoare şi performanţă în cinematograful de autor contemporan. În umbra teoriilor dezvoltate de Jürgen Habermas[6] despre comunicare, nu se mai acţionează în mod „teleologic", şi determinismul său (orientat pur şi simplu spre realizarea unui scop) pentru a accede la altă acţiune care nu mai este „dramaturgică" (actorul care pune în scenă o acţiune explicită): am fi din acel moment în legătură cu acţiunea „comunicaţională". Dialectica pusă în mişcare de „acţiunea comunicaţională" face să intre în calcul un medium vorbit (cinematograful ca „revelator"), în care raportarea actorului la lume se reflectă ca atare, prin interacţiunea subiecţilor. E necesară, totuşi, prevestirea unui rămăşag: spectatorul căruia i se adresează reflexele acestei lumi teribile – care este câteodată a noastră – va şti oare să re-acţioneze?

În româneşte de ECATERINA DUMBRĂVEANU

6. Vezi Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel*, Paris, Fayard, 1987, t.I, pp. 100-118.

Scanned with OKEN Scanner



DE LA TEXT LA FILM

Scanned with OKEN Scanner

GEORGES SEBBAG

Scenariul-fantomă
Cinematografia și scriitorul

Dramaturgul Marcel Pagnol, poetul Jean Cocteau, povestitorul Jean Giono au fost deopotrivă şi realizatori de film. Romane ca *La răscruce de vânturi* de Emily Brontë au cunoscut mai multe adaptări cinematografice. Filmele alb-negru se inspiră câteodată din fapte diverse şi, cel mai adesea, din filmele polițiste deja apărute.

Colaborarea dintre cinematografie şi literatură este destul de strânsă, pentru a ne gândi să calificăm retrospectiv scriitura lui Flaubert ca fiind cinematografică, ceea ce ar explica adaptările repetate ale *Doamnei Bovary* sau ar evidenția împrumuturile directe ale romancierului american John Dos Passos din tehnicile cinematografice şi cele jurnalistice. Publicarea de către Christian Jaricot a o sută de scenarii scrise de scriitori şi artişti de diverse naționalități, scenarii care nu au fost niciodată turnate, prilejuieşte o interogație asupra relațiilor senine sau umbrite dintre mânuitorii de cuvinte şi realizatorii de imagine şi sunet. Dacă luăm în considerare faptul că numeroşi cineaşti care au realizat filme până la sfârşitul anilor '60 erau de fapt scriitori, am putea oare afirma că majoritatea romancierilor de azi sau chiar a pictorilor sunt cineaşti refulați? Altfel spus, de-a lungul acestui secol, modelul literar i-a cedat oare locul modelului cinematografic? Sau, mai mult, partea propriu-zis scrisă a unui film, scenariul sau dialogurile, nu este de fapt o parte blestemată, destinată dispariției sau consumului?

Spre deosebire de istorici şi de jurnalişti, care trebuie să se supună probei faptelor şi să respecte principiul obiectivității, scriitorul şi cineastul

---

GEORGES SEBBAG *- doctor în filozofie. Critic francez, istoric al suprarealismului, el a publicat volume consacrate lui André Breton, Jacques Vaché etc. Ca eseist, s-a remarcat printr-o abordare nouă, constând în introducerea în noi categorii temporale a datelor socio-politice.*

Scanned with OKEN Scanner

au toată libertatea de a povesti sau a creea. Operele lor țin prea mult de universul iluziei, stârnesc prea tare flăcările pasiunii, vor prea tare să seducă publicul, pentru a reuşi în aceeaşi măsură să îl informeze sau să îl instruiască. Cititorii nu pot fi păcăliți. Spectatorii nu sunt amăgiți. Când trec pragul unei săli de cinema, când deschid un roman, ei ştiu că vizionarea unor planuri şi a unor secvențe sau lectura unei pagini depinde de o serie de artificii, de o multitudine de condiții materiale. Mai ales, contemplarea de imagini sau concentrarea asupra unui text sunt supuse unui principiu general al ficțiunii, admis tacit de către public şi autori. Nimeni nu îndrăzneşte să încalce această regulă a jocului, care este cel puțin la fel de constrângătoare ca o reglementare administrativă, o etichetă socială sau o uzanță lingvistică. Nu ne eschivăm, nu trişăm în fața unei tentații, o refuzăm sau îi răspundem. Principiul ficțiunii nu respinge emoția, ci dimpotrivă. Stimulează participarea, concentrând-o pe moment. Există chiar cititori care suspină şi spectatori care se agită într-o sală de cinema. Dar numai legendele şi anumite filme pline de fantezie sau parodiile pretind că triburi pe jumătate sălbatice sau personaje de pe lună pot să uite de aparatul de proiecție şi să îşi imagineze totodată într-un mod mai mult sau mai puțin zgomotos că pe marele ecran se derulează o cu totul altă acțiune. În acest caz, nu este luat în considerare decât unul dintre cele două aspecte ale principiului ficțiunii: facultatea spontană de a crede şi de a visa. Celălalt aspect simetric, şi anume distanțarea sau puterea de a rupe farmecul, este evident necunoscut. Totuşi, principiul ficțiunii nu se reduce la o transformare iluzorie a lumii sau la o reactivare a sentimentului de dorință. După cum o ilustrează foarte bine capodopera lui Jean Renoir, care a provocat scandal la lansare, şi zguduitoarea şi exemplara autobiografie a lui Michel Leiris, amândouă intitulate *Règle du jeu*, acest principiu se intersectează cu realul şi reprezentarea lui. Căci există o combinație aproape fatală de iluzii şi surprize, de conştientizări şi decepții.

Dacă ficțiunea pune cinematografia şi literatura pe acelaşi plan, relațiile dintre ele însă nu se bazează pe nici o reciprocitate. O poveste, un roman, o piesă de teatru pot să fie adaptate cinematografic. Dar nu avem ştiință de vreun film care să servească de matrice unei cărți. Mai mult, trecerea de la poveste la imagine antrenează atâtea pierderi, încât scriitorii a căror operă este transpusă pe ecran se plâng deseori de trădare. Sacha Guitry sau Marcel Pagnol au preferat să-şi asume ei rolul acesta, schimbând spațiul scenic pe un platou de cinema. Cu toate acestea, gagurile şi accelerările filmelor burleşti americane fără îndoială că au inspirat întoarcerile de 180 de grade din poveştile şi poemele lui

Scanned with OKEN Scanner

Benjamin Peret şi au influenţat direct, tot în perioada anilor '20, ciocnirile dintre personaje ca manichiurista şi ologul din scenariul aparent imposibil de turnat al lui Francis Picabia: *La loi d'accomodation chez les borgnes*, dar şi, ceea ce este neaşteptat, spiritul de fantezie din cele două scenarii ruseşti culese de Christian Janicot: *Le cornet de papier* al lui Viktor Şklovski şi *Le coeur de l'ecran* de Maiakovski. Dacă adăugăm la această admiraţie exagerată pentru filmul burlesc a anumitor poeţi şi înţelegerea destul de cordială care domneşte printre realizatorii de thriller-uri şi autorii de poliţiste, vom descoperi rapid limitele colaborării dintre literatură şi cinematografie. Genul poliţist şi genul burlesc pot inunda ecranele şi pot face paginile să vibreze. Dar nu acelaşi lucru se întâmplă şi în cazul westernurilor, unde imaginarul rămâne fidel cavalcadelor prin deşert proiectate pe marele ecran şi deci nu lasă loc unei versiuni tipărite.

Mai mult decât un vis care plictiseşte prietenul căruia îi este împărtăşit, un film nu se poate povesti. Prea poetic, pentru că este saturat de senzaţii, prea prozaic, pentru că este supraîncărcat cu semne, el nu poate fi „îmbrăcat" adecvat şi prompt de către un discurs. Acesta este motivul pentru care criticilor de film le displace să descrie o acţiune dramatică tipică. Acesta este motivul pentru care lectura unui scenariu sau chiar a unui decupaj foarte fidel nu a permis niciodată nimănui să vizioneze un film deja realizat. Odată turnat, un film îşi impune imaginarul cu o violenţă superioară forţei muzicii şi a artelor plastice la un loc. Comparate cu un film, un poem sau un roman nu par sa aibă acelaşi impact. *Flashback*: 1895, spectatorii percep o durată materializată; ceea ce nici muzica, nici pictura, nici teatrul, nici cartea, nici fotografia, nici telefonul, nici chiar opera nu au putut să facă, cinematografia realizează dintr-o dată. În momentul în care un spectator, oricât de necultivat, intră într-o sală de cinema, el obţine fără mare osteneală ceea ce metafizicienii au visat întotdeauna: să citească gândurile, să vizioneze ideile, să oprească timpul şi să surprindă direct durata. Timpul nu mai este inimaginabil, el se desfăşoară direct în faţa ochilor noştri. 1895: Bergson, Proust şi Raymond Roussel sunt bântuiţi de durata cinematografică.

Meditãm intens la conţinutul unei cărţi. Într-un teatru percepem scena, aceasta dând concreteţe spectacolului. Visăm un film, care ne dă toate garanţiile în materie de real. Durata mentală a scrierii, durata fictivă a scenei nu egalează durata metafizică a filmului. Cinematograful nu ţine loc de vise, el se substituie realului. Filmul nu vizează, nici mai mult, nici mai puţin, decât suprimarea dualităţii subiectului şi obiectului şi inventarierea modalităţilor duratei. Ca şi muzica, cinematografia este măsurată în minute, cronometrată. Acesta este motivul pentru care ea

Scanned with OKEN Scanner

mobilizează atenția şi emoțiile. Din acest moment, omul aşezat într-un fotoliu, scrutând ecranul, îşi pierde poziția inatacabilă, privilegiată, de observator. El ajunge să înregistreze pentru sine însuşi durate artificiale, pe care nu le degustă nici ca pe nişte tranşe din real, nici ca pe produse pure ale fanteziei sale. Dar dacă, de un secol, publicul planetar a trecut pragul timpului şi s-a familiarizat cu montajul şi fragmentarea duratelor, atunci iată că de două decenii modelul temporal cinematografic este atacat de modelul televizual. Duratelor, în mare parte fictive şi mitice, care fascinau spectatorii de sâmbată seara, le corespund în prezent colecțiile de micro-durate plăcute şi seducătoare, seriale documentare, provizii de actualitate care rețin zilnic în case mulțimi de telespectatori. Pe când marele ecran distribuia într-o şedință toată materia timpului al cărui tipar îl desena cu o linie punctată, micul ecran consumă cantități de materie temporală a cărei formă de-abia o schițează şi a cărei necesitate o justifică încă şi mai puțin. Unul condensa, cizela duratele, eşafodând planuri şi secvențe sclipitoare, celălalt reproduce una din variante, una dintre numeroasele versiuni ale unui anume tip de emisiune.

Dar, pentru a înțelege războiul de poziții în cursul căruia jurnaliştii şi animatorii de televiziune au învins realizatorii de film, trebuie să explicăm contenciosul, încă nerezolvat, care există între literatură şi cinematografie. Poeții, scriitori, artiştii, academici sau blestemați, formează în propriii lor ochi o cohortă de autori, o aristocrație de genii sau de aleşi ai zeilor. Plasați pe un astfel de piedestal, ei nu au văzut deseori în realizatorii de film, hărțuiți între producători şi actori, scenarişti şi muzicieni, între editori de imagine şi tehnicieni, decât un impresar sau un îndemânatic şef de orchestră. Mai sensibili la fotogenia sau sex-appeal-ul starurilor decât la talentul cineaştilor, ei nu au măsurat formidabila putere universală, imaginară şi metafizică a maşinii, a magiei cinematografice. Aceasta nu i-a împiedicat pe unii dintre ei, orbiți de pecetea fabuloasă a Hollywoodului, să lustruiască un scenariu sau să se mulțumească, precum André Gide, cu o idee culeasă din *O mie şi una de nopți*. S-a întâmplat, de asemenea, ca scriitorii să facă o alegere corectă îndreptându-se spre cinema. În 1938, când se scufundă în antisemitism, Céline descrie crepusculul lui Neptun şi al însoțitoarei sale Venus în *Scandale aux abysses*. Acest scenariu scrâşnit, care va face minuni într-o versiune animată parodiind producțiile Walt Disney, arată neputința divinităților adâncurilor în fața masacrului focilor de pe banchiză. Mitul a părăsit distanțele misterioase şi abisale pentru a ajunge la suprafață şi se bucură de timpul care trece. În ciuda naufragiului Titanicului şi a torpilării Lusitaniei, traversarea Atlanticului în

Scanned with OKEN Scanner

pacheboturi de lux a devenit mitică în perioada interbelică. Aceste pacheboturi, care par ca ieşite din studiourile de la Hollywood, pot adăposti personaje la fel de excentrice ca Fraţii Marx din *O noapte la operă*. Chiar şi aviatorul Saint-Éxupéry situează acţiunea dramatică a scenariului său *Igor* la bordul unei nave ce se îndreaptă spre Rio de Janeiro. Romanului *TransAtlanticul* de Witold Gombrowicz îi va reveni însă, dintr-un motiv autobiografic, rolul de a trage o linie peste mitul traversării Atlanticului: Gombrowicz părăseşte Polonia sa natală, pe care nu o va mai revedea niciodată, şi debarcă la Buenos Aires, în ajunul celui de Al Doilea Război Mondial. Astăzi, televiziunile şi diverşi sponsori tind să reactiveze acest mit, organizând călătorii in jurul pământului şi traversări ale Atlanticului cu tot felul de ambarcaţiuni.

Există în *The Passer-by,* un scenariu scris de William Burroughs în 1979, care aparent se derulează în 2014 într-un New York distrus de război civil şi ameninţat de o epidemie fulgerătoare de cancer, o previziune a dezordinii politice şi a angoaselor sanitare ale acestui sfârşit de secol. Am putea să citãm, în continuare, alte scântei ivite din ciocnirea literaturii cu cinematografia. Este adevărat că, exceptând suprarealiştii, majoritatea scriitorilor au aruncat multă vreme o privire condescendentă asupra studiourilor de la Joinville şi Hollywood. Ei au ignorat rolul demiurgic şi metafizic al realizatorului, care nu reuneşte atributele pictorului, arhitectului, fotografului, muzicianului, dramaturgului, actorului, romancierului, poetului sau competenţele mondene, financiare şi administrative. Realizatorul nu construieşte fraze şi nu pictează tablouri, el merge mai în profunzime. El exteriorizează tot sensul intern, el materializează întregul spirit. Cinematografia ne cedează în bloc spiritul. Spectatorul cel mai umil realizează astfel că spiritul pe care unii îl caută în neuroni şi alţii într-o cauză primordială posedă stofa materiei, a culorilor, sunetelor, cărnii şi ideilor. Cu atât mai mult cu cât montajul savant al duratelor, asamblarea lor, conferă credibilitate acestei incursiuni în spirit.

Paznica unui far breton care a primit vizita unui romancier descoperă zile la rând într-un ziar un foileton care relata propria sa viaţă şi furniza informaţii despre logodnicul ei dispărut. Convinsă de autenticitatea unei relatări „semi-veridice", se sinucide, ca în epilogul romanului foileton. În 1917, când Apollinaire şi André Billy scriau „cinemadrama" *La Bréhatine*, ei erau fără îndoială conştienţi de faptul că serialele de cinema preluaseră ştafeta de la foiletoanele populare publicate în gazete înainte de a fi vândute în fascicule sau în volume. Remarcam în trecere că romanul foileton a ţinut multă vreme cu sufletul la gură un public larg, utilizând cu

Scanned with OKEN Scanner

măiestrie două forme temporale: decupajul de episoade în povestire şi lectura lor zilnică sau săptămânală. Scenariul lui Apollinaire nu are numai meritul de a demonta principiul ficțiunii în care victima este paznica farului, dar şi de a suspenda acțiunea filmului în ritm cu regularitatea fatală a citirii ziarului. Dacă o carte este o intersecție de fraze şi paragrafe, un film este un scul inextricabil de durate care combină timpul turnării şi al montajului (asamblarea duratelor), timpul filmului (durata proiectării), timpul spectatorului (percepția unitară a filmului) şi timpul proiectiv propriu cinematografului (ficțiunea documentului, realizarea ficțiunii). Materia primă şi ultimă a filmului fiind durata sau, altfel spus, spiritul, scenariul nu joacă astfel decât un rol accesoriu. Funcționând ca un carnet de însemnări pentru memoria realizatorului şi a actorilor, scenariul nu este identificat de spectatori care percep afecte, sunete, chipuri, culori, şi nu drama povestirii. Compus numai din gesturi şi gaguri, un film de Buster Keaton poate să se lipsească de scenariul unui scriitor.

În revista *Documents* din octombrie 1929, Georges Bataille exprima păreri echivoce cu privire la cinema. Comparând Hollywoodul cu un „loc de pelerinaj", el vede în acesta, pe de o parte, „buricul pământului", „singurul loc în care nu visăm decât cum să amuzăm restul lumii şi să ne înşelăm grosolan!" şi, pe de altă parte, el crede că poate să găsească o parte sadică în această orgie de artificii: „Hollywoodul este, de asemenea, ultimul budoar în care filozofia (devenită masochistă) ar putea să găsească frământările la care, în sfârşit, ea aspiră. Această mişcare de atracție şi respingere, tipică scriitorilor, nu-l va împiedica pe autorul cărții *Histoire de l'oeil* să se dedice în 1944 scrierii unui lung scenariu pasional şi secret intitulat *La maison brulée*, a cărui realizare ar fi putut să-i fie încredințată lui Luís Buñuel sau lui Robert Bresson. Bataille a datat şi uneori a cronometrat toate secvențele din *La maison brulée* ca şi cum ar fi recunoscut că duratele, atât filmice, cât şi fictive, nu erau interşanjabile, ci autonome şi de neînlocuit.

Contrar temerilor lui Bergson, cultura noastră nu lucrează pentru spațiu, ci pentru durată. Cinematograful este marele nostru inițiator, marele nostru furnizor de durate. Acum când ne trebuie ani pentru a avea acces la o carte, un întreg ceremonial pentru a intra într-un teatru, cinematograful oferă imediat şi la fiecare întâlnire tratamentul unei pasiuni. El ne arată fără nici o dificultate că bietul spațiu nu este decât o specie a duratei. Sub aparența divertismentului şi a evaziunii, o ucenicie care nu îşi spune numele se realizează în joacă. Sala de cinema se transformă în amfiteatru, în sală de operații. Spectatorul observă

Scanned with OKEN Scanner

conştiincios decupajul istoriei, distribuția rolurilor, contururile secvențelor. Când chirurgul a şters cu atenție urmele intervenției sale, când măcelarul etalează o bucată de carne vie, care încă mai respiră. Dezgolirea articulațiilor, asamblarea secvențelor reclamă un debit, o cadență şi, mai ales, arbitrajul cronometrului. Trebuie să ştim să inserăm în câmpul vizual, unde întunecarea poate servi drept probă, planuri de una, trei, zece secunde. Contractările, reținerile, racursiurile, tăieturile, cenzurile privesc mai puțin conținuturile, cât secundele şi minutele. Putem de asemenea să adăugăm, să înecăm atenția, să distilăm plictiseala. Fiecare plan, fiecare secvență, fiecare plan-secvență are un motor în sine. Fiecare dintre ele închide în sine festinul nupțial al unei durate halucinate şi al unui timp cronometrat.

Cartea are o istorie îndelungată, jalonată de inventarea tiparului şi deschiderea şcolilor, bastioane ale scrisului. La sfârşitul unui secol de cinema, perioada eroică în care populația planetară se îndeasa în săli întunecoase este acum de amintirea trecutului. Curios, azi, scriitorii şi cineaştii sunt confruntați cu dificultăți asemănătoare. Publicul lor tradițional le face figuri. Intelectualii preferă să îşi petreacă timpul în fața computerului, iar marea masă a publicului pare fidelă micului ecran. Există mai multe explicații pentru aceste fenomene. Dar legăturile dintre literatură şi cinema pe care le-am schițat aduc de asemenea câteva elemente explicative. Scriitorii şi cineaştii nu sunt nici adorați, nici detestați. Ca şi cum ar aparține unor cercuri diferite, ei mai degrabă s-au ignorat. Când realizatorii subjugau masele lăsând să plutească un anume aer de libertate, oamenii de litere se pierdeau adesea în certuri intestine. Când cea de a şaptea artă îşi impunea duratele artificiale, dramaturgii şi romancierii se convingeau că singurul lucru care era tulburat erau doar artele frumoase. Când scriitorii se amestecă în cinema, ei supraestimează rolul scenariului.

Cineaştilor nu le este interzis să îşi caute inspirație în *Biblie*, tragedia greacă sau teatrul shakespearian. Dar, deşi Pasolini îi adapta pe Sofocle, Boccaccio, Chaucer sau chiar pe Sade, el nu renunța nici la estetica sa provocatoare şi simbolică, nici la dorința de a face să coincidă universalul şi autobiograficul. Cu toate acestea, el reuşea să înnoiască cinematografia neorealistă italiană, reluând şi reinterpretând istorioare savuroase şi mituri esențiale. La fel, Kurosawa rivaliza cu maeştrii westernurilor şi cu filmele epice ale lui Eisenstein, adaptând *Macbeth* şi *Regele Lear*. În concluzie, în *Le chateau de l'araignée* şi în *Ran*, regizorul japonez privilegia construcția arhitectonică şi fuziunea cosmică în detrimentul figurilor psihologice ale dramelor lui Shakespeare.

Scanned with OKEN Scanner

Cu excepția autorilor de romane polițiste sau de *science-fiction*, puțini scriitori, precum Prévert, Moravia sau Graham Greene, au putut efectiv să colaboreze cu producători sau realizatori de film. Marea majoritate a celor care au fost tentați de film, precum Calvino, Claudel, D'Annunzio, Gomez de la Serna, Martin du Grand, Gertrude Stein sau Stefan Zweig, nu au depăşit niciodată stadiul de proiect de scenariu. Sartre însuşi, care a depus mult efort în realizarea unui scenariu despre Freud, nu a putut nici el să depăşească obstacolul. Un alt scenariu de-al său intitulat *Le faux nez* este foarte reprezentativ pentru ce înseamnă un scenariu de scriitor: seducător în scriitură, decepționant în intrigă. Creatori solitari, legați de un editor şi de un cerc restrâns de cititori, romancierii şi poeții au fost deseori descumpăniți de puterea demiurgică a cineaştilor. Ei nu au văzut că de la forma inițială a scenariului la vizionarea finală a filmului, aveau cu ce să acopere pagini întregi şi să populeze o mie şi una de nopți.

În româneşte de SMARANDA CÂMPEANU

Din *Le Débat*, nr. 86, septembrie-octombrie 1995. Copyright © Editions Gallimard 2001.

Scanned with OKEN Scanner

BARBARA NELSON

Textul și filmul
Studiu de caz

Robin Wood, unul dintre cei mai importanți critici de film americani, a afirmat de curând că „Genul horror este... acum cel mai important dintre toate genurile americane de film, şi poate cel mai progresiv". Atenția tot mai mare pe care mulți teoreticieni americani ai filmului o dedică genului horror înseamnă că şi alții împărtăşesc această opinie. De ce oare criticii mai noi au fost aşa de atraşi de aceast gen de film de categorie B? Răspunsul îl găsim în interstițialitatea pe care o facilitează. Monstrul, „o ciudățenie ontologică", este reprezentativ pentru liminaritatea genului horror. Acest personaj depăşeşte limitele dintre cei vii şi cei morți, dintre pur şi impur, civilizat şi necivilizat, bărbat şi femeie şi între homosexual şi heterosexual. Prin aceasta, el amenință „valorile cele mai prețuite ale culturii americane" (Berenstein 3). Cu toate că starea de fapt este restabilită în momentele finale ale filmului horror tradițional, realizările moderne ale acestui gen amână din ce în ce mai mult finalitatea completă, lăsând sfârşitul deschis pentru continuări, sau se adaugă finaluri surpriză, care învie monştrii crezuți morți.

O serie de limite depăşite sunt motivul pentru interesul meu față de acest gen, al filmului horror, mai ales ca un continuator al goticului din literatură. Deşi orientările culte recente au pornit de la filmele realizate după romanele lui Anne Rice şi, pentru publicul mai tânăr, de la serialele TV (*Buffy the Vampire Slayer*), eu m-am concentrat asupra exemplului de cult clasic oferit de *Jane Eyre*.

---

*Dr. **BARBARA NELSON** predă la Departamentul de Comunicare şi Jurnalism de la Oakland University, în Rochester, Michigan. În anul universitar 2001–2002, ea este Fulbright Professor în cadrul Programului de Studii Americane al Universității din Bucureşti. Este autoarea volumelor* The Graying of Jane Eyre, The Schizophrenic and the Sublime *şi* A State Re-examination of Wide Sargasso Sea and The Four-Gated City.

Scanned with OKEN Scanner

Fascinante transgresiuni culturale apar între bestia din budoar, cel asuprit care se întoarce pentru a se răzbuna, o imagine de bază în filmele horror, şi nebuna doamnă Rochester, femeia întemnițată de propria pasiune, care evadează aducând dezastrul asupra domeniului Thornfield. Dar afinități mai mari există între evoluția interpretărilor critice ale monstrului horror şi schimbările produse în interpretarea Berthei din *Jane Eyre*.

Dialogul cultural care există între film şi literatură, între realizatorii de film şi public va fi cercetat în paginile care urmează prin examinarea a trei adaptări cinematografice ale romanului lui Brontë. În esență, discuția se va concentra asupra coproducției britanico-americane din 1944, realizată de Robert Stevenson şi Orson Welles, pe adaptarea pentru televiziune din 1987 de către Julian Aymes de la BBC, şi, în cele din urmă, pe remake-ul din 1996 realizat de Franco Zeffirelli.

Personajul central al filmului horror tradițional este o ființă monstruoasă, de obicei masculină, care o face pe eroină să sufere. Datorită acestui tip de conflict, nu este de mirare că criticii au considerat genul horror ca fiind unul despre sau pentru bărbați. De multe ori asociat cu monstrul, protagonistul reprezintă în acelaşi timp figura civilizată şi cea necivilizată (Berenstein 2). Deşi povestea gotică din *Jane Eyre* a atras mai mult femei, intriga poate fi descrisă ca una similară unui film horror; în punctul culminanat al romanului, eroina, a cărei căsătorie cu Rochester este întreruptă, este obligată să înfrunte bestia din podul conacului Thornfield – de fapt două bestii: bigamul monstruos Rochester, care, înşelător, a atras-o într-o relatie ilicită, şi soția acestuia, Bertha. În adaptarea cinematografică Stevenson/Welles, personajul nebun, sugerat ca fiind masculin, apare doar ca o umbră care se luptă cu Rochester, încurajând astfel interpretări ale acestei drame ca lupta între Rochester şi alter ego-ul său întunecat.

Interpretările incipiente ale romanului *Jane Eyre* se concentrează pe relația dintre nebună şi Rochester ca fiind crucială; totuşi, legătura ei cu Jane nu a fost ignorată. Personajul nebun este un avertisment pentru Jane, un impuls pentru clarificarea propriilor sale sentimente. Această relație este sugerată într-o scenă din începutul filmului lui Welles, scenă care este de multe ori trecută cu vederea. Pe ecranul negru apare o lumină pâlpâitoare, purtată de doi servitori, o femeie şi un bărbat. Apropiindu-se de o uşă masivă – imagine asociată de-a lungul filmului cu Bertha – vorbesc de creatura periculoasă care locuieşte dincolo de uşă, şi care muşcă. Cu toate acestea, spre surprinderea spectatorilor, uşa, odată deschisă, dezvăluie pe nimeni altcineva decât tânăra Jane, care a

Scanned with OKEN Scanner

fost încuiată pentru că l-a atacat pe fiul crudei sale mătuşi. Motivul „muşcăturii", care este asociat mai târziu cu Bertha, întăreşte această legătură. Dispunând această scenă de identificare la începutul filmului, adaptarea incită spectatorii să mediteze asupra legăturii pe măsură ce filmul se desfăşoară. Deşi această scenă focalizează dezaprobarea pe cei care au închis-o, şi nu pe Jane însăşi, în scenele în care Bertha este închisă nu se manifestă nici o simpatie pentru aceasta.

Ideea că monştrii pot reprezenta, pentru femei, ceva mai mult decât întruchipare a pedepsei a apărut în mare măsură ca rezultat al mişcării feministe din anii '70. În domeniul literar, nebuna ca alter ego este argumentată de Sandra Gilbert şi Susan Gubar în lucrarea *The Madwoman in the Attic* (1979), lucrare critică al cărei titlu a fost luat din *Jane Eyre*. Analizând romanul lui Charlotte Brontë, cele două autoare realizează paralele între nervozitatea şi accesele de nebunie ale femeii. Binecunoscutul eseu despre viziunea feminină asupra filmelor al lui Linda Williams. *When a Woman Looks* (1984), de asemenea scoate în evidență puterea împărțită de eroine cu femeile nebune, şi de asemenea simpatia manifestată de femeia spectator şi monstrul din film. Astfel, autoarea tratează filmul horror ca pe un gen de tip masculin. În vreme ce puterea demonstrată de femeie în interpretarea lui Gilbert şi Gubar pare mai slabă din cauza anxietății şi furiei pe care o văd ca rădăcină a potenței feminine, totuşi ele apreciază viziunea lui Williams asupra femeii nebune ca emblematică pentru amenințarea feminină a structurilor patriarhale.

Legătura dintre eroină şi nebuna ca un dublu personaj nu a fost discutată fățiş şi nu a apărut în versiuni cinematografice ale lui *Jane Eyre* până în anii '90. Înainte de a discuta adaptarea lui Zeffirelli (1996), aş dori să o analizez pe cea produsă de Julian Aymes pentru BBC în 1987. În acelaşi an în care a apărut filmul lui Aymes, Carol Clover, un recunoscut critic de film, a publicat un articol în *Representations* care mai târziu avea să devină primul capitol în lucrarea sa deschizătoare de noi drumuri, *Men,Women and Chainsaws* (1992), lucrare ce analizează filmele *slasher.* Clover demonstrează că personajele din acest subgen al filmului horror arată în mod repetat calități asociate sexului opus. Nu numai că femeile se poartă masculin, dar şi bărbații leşină. Lucrarea sa prezintă sexul „mai puțin ca pe un zid, cât ca pe o membrană permeabilă" (Clover 91). La fel şi Aymes, care depăşeşte interpretările binare tributare genului, care sunt rezultat al perspectivelor feministe şi al studiilor masculine aferente din anii '80. Simplitatea lui Jane (lipsa de frumusețe fizică), simbol al independenței sale, este accentuată în producția BBC într-un mod fără precedent. Este exprimată nu atât de fața lui Jane, cât

Scanned with OKEN Scanner

de trupul acesteia. Simplitatea în filmele hollywoodiene din anii '80 era un lucru obişnuit, dar statura scundă a lui Zelda Clarke, accentuată de costume, evocă un efect visceral. Opusă siluetei înalte, întunecate şi de o frumuseţe aspră a lui Timothy Dalton, nu poţi să nu îţi dai seama de inechitatea fizică ce joacă un rol atât de important în roman. Această discrepanţă este atât de mare încât creează disconfort (o ruptură produsă de suspendarea neîncrederii) unor spectatori de film modern, care seamănă cu ceea ce a fost sugerat unora dintre contemporanii lui Brontë (dacă aceasta a fost intenţia sa, nu se ştie sigur). Nici o adaptare a romanului până acum, oricât de simplă ar fi actriţa care o joacă pe Jane, nu a juxtapus aceste caracteristici fizice. De fapt, acest film prezintă noi imagini de identităţi feminine, astfel demostrând că spectatorii din anii '80 pot fi afectaţi de problemele legate de identitate ridicate de Brontë în 1840.

În acelaşi timp, Aymes prezintă cel mai viril şi impunător dintre Rochesteri, şi de asemenea unul dintre cei mai efeminaţi. Dalton se zbate în agonie şi plânge când Jane decide să îl părăsească. Gândindu-ne la ceea ce a spus Clover, extremele caracterizării sale pot fi explicate, astfel autorul demonstrând că poate exista un spaţiu de transgresiune a sexelor numai când starea de fapt este menţionată cu o atenţie specială.

În contrast dramatic cu adaptările cinematografice ale lui Stevenson/Welles şi chiar a lui Aymes, Zeffirelli prezintă femeia nebună în plină lumină şi în prim plan, o raritate în istoria filmelor *Jane Eyre*. Această „cealaltă" jamaicană este un personaj care trebuie cercetat şi asimilat, nu refulat, cu atât mai mult cu cât ea îşi întoarce privirea sfidător. Ţesând împreună eroina şi nebuna printr-o serie de cadre regresive, Zeffirelli înlesneşte relaţia dintre Jane şi alter ego-ul său într-o manieră fără precedent şi lărgeşte conceptul de identitate feminină. Această legătură dintre eroină şi alter ego-ul ei marginalizat este accentuată şi mai departe de rochia albă şi buzele aspre ale celor două. Hainele şi statura Berthei lui Zeffirelli adaugă complexitate acestei perechi, evocând asocieri între femeia nebună şi personajul din tabloul lui Whistler „Symphony in White Nr.2", „fetiţa în alb" (subtitlul); figura feminină conştientă de sine care arată o verighetă este nimeni alta decât amanta lui Joanna Hiffernan, lucru care a creat un mare scandal în epocă.

Mergând şi mai departe, Zeffirelli sugerează un lesbianism latent. Ca să susţină această interpretare, avem episodul tunderii, în care Jane îi ofera crudului Brockelhurst buclele sale în schimbul celor ale lui Helen. Şuviţele tăiate din părul tinerei şi sfidătoarei Jane sunt luminate dramatic. Cuplată cu aceasta este scena în care Jane împarte patul cu bolnava

Scanned with OKEN Scanner

Margaret. În timp ce aceste scene au apărut în diferite variante în versiunea din 1944 (buclele lui Margaret, şi nu ale lui Jane, au fost doar scurtate), versiunea inițială nu conține conotațiile lui Zeffirelli.

Filmul lui Zeffirelli a apărut în acelaşi an cu lucrarea *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality and Spectatorship in the Classic Horror Cinema* (1996), scrisă de Rhona Berenstein, lucrare influențată de teoria evoluției scenice. Berenstein susține şi extinde teoria lui Clover cu privire la fluiditatea şi la limitele ce dispar, scoțând în evidență importanța pe care masca sau evoluția actorului o au pentru genul horror. Analiza pe care o face filmelor horror create la începutul erei filmelor vorbite dezvăluie roluri feminine exagerat prezentate, țipătul ca marcă dominantă şi rolurile adesea melodramatice, frizând ridicolul. Datorită tendinței de a ilustra bărbații efeminat, autoarea sugerează că evoluția pe genuri dă de asemenea o explicație faptului că bărbații sunt atraşi de filmele horror.

Studiul lui Berenstein ilustrează o epidemie de contopire a granițelor, chiar şi aceea dintre comportamentul homosexual şi heterosexual. Deşi evoluția personajelor este un element important în romanul lui Brontë, nici o versiune cinematografică a lui *Jane Eyre* nu a pus accentul pe acest aspect. Totuşi, este adevărat că în adaptarea lui Zeffirelli tânăra Jane este teatrală atunci când îşi dă părul pe spate, sfidându-l pe Brocklehurst să-i taie părul sau să o îmblânzească. Un gest paralel ar putea fi considerat cel de la maturitate, când Jane îşi coboară vălul ca să-şi acopere fața după confruntarea cu Bertha. Deşi reținerea pe care o afişează acest comportament stă în contrast puternic cu bravada de care dădea Jane dovadă când era tânără, ambele sunt la fel de teatrale. După ce s-a transformat, devenind ceea ce credea că este cel mai bine, Jane cea adultă nu arată pasiune sau pozitivism, mai degrabă pare împietrită, stoică, abordând o mină sobră şi controlată. Deşi Zeffirelli aduce noi elemente la povestea lui Brontë, nu pare a fi interesat să exploreze evoluția personajelor la un nivel mai înalt. Acest lucru este evident în decizia sa de a exclude din romanul lui Brontë scena în care Rochester se deghizează în țigancă, scena în care capacitatea cameleonică a bărbaților este accentuată. Studiul lui Berenstein discută de asemenea şi contextul socio-economic care a contribuit la popularitatea extremă a genului horror în anii '30. Autoarea susține că reprezentările cinematografice horror ale căror heroine erau ademenite de către spirite dintr-o lume a convenienței pot fi în parte o reacție la mişcarea ce sprijinea Noua Femeie, care avea dreptul la educație şi la eliberarea de rigorile sociale precum căsătoria.

Concluziile tradiționale la care s-a ajuns cu privire la filmul horror, în care „instabilitatea ontologică şi a genului dispar, înlocuite fiind de rolurile

Scanned with OKEN Scanner

tradiționale" (Berenstein 5), s-au dovedit folositoare, asigurând stabilitatea trăsăturilor genului. Deşi creată atunci când genul horror pierdea din popularitate, adaptarea făcută de Stevenson/Welles poate avea de câştigat din teoriile lui Berenstein, căci această versiune a lui *Jane Eyre* din 1944 coincide cu o perioadă în care femeile fuseseră din nou ademenite departe de rolurile casnice. Cel de-al doilea război mondial a fost o perioadă în care femeile au devenit mult mai puternice; multe dintre ele aveau venituri mari, ocupând slujbe destinate în trecut exclusiv bărbaților. Anxietatea provocată de această schimbare în identitatea feminină a fost portretizată în alte filme din această perioadă. Era recunoscută posibilitatea filmului de a fi folosit ca o unealtă propagandistică în timpul anilor de război, iar potențialul său nu putea fi trecut cu vederea, dar aceste schimbări de roluri nu au ieşit de sub control în pelicule. Berenstein precizează că, deşi contextul socio-economic este relevant atunci când vorbeşti despre genul horror, el nu spune întreaga poveste. Pe autoare o interesează mai mult continuitatea din interiorul genului. Faptul că Berenstein comentează genul horror modern prin trimiteri la anii '30 şi faptul că stabileşte o legătură între filmul horror şi romanul gotic indică în genere interesul autoarei față de acest aspect. Această continuitate este revigorată de aparentele încercări ale lui Berenstein de a se apăra de potențialii critici care interpretează studiul ei ca un punct de vedere impus de anii '90, considerând evoluția scenică drept un aspect important al genului horror de-a lungul timpului.

Adaptările romanului lui Brontë prezentate în această lucrare, ca şi studiile făcute remake-urilor în general, atrag atenția asupra echilibrului pentru care pledează Berenstein. Schimbările în interpretările cinematografice la *Jane Eyre* arată o anumită afinitate cu schimbările de perspectivă în teoria genului horror, şi toate la rândul lor sunt legate de curentele culturale.

Ira Konigsberg sugerează că remake-urile înseamnă că „se caută un vânat mai mare, o introspecție mai adâncă". În postfața la *Play It Again, Sam. Retake on Remakes,* Leo Braudy consideră că remake-urile semnifică „un pas înainte în ceea ce este evoluția internă a poveştii" (Braudy 330).

Adaptările făcute de Stevenson/Welles, Aymes şi Zeffirelli analizate aici oferă un punct de vedere intern asupra acestei poveşti în continuă mişcare, şi anume acela al unei „afaceri culturale neterminate" între film şi literatură şi între creatorul de film şi public.

În româneşte de ALINA BARBU

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

HANIF KUREISHI

Noi doi

Mă aflu într-o sală de vizionare situată undeva în suburbiile Parisului, aşteptând ca filmul *Intimacy* să înceapă. Acum câteva luni, în timpul filmărilor, am văzut câteva secvenţe nemontate, dar nu am văzut nici un material finisat. Acum filmul este aproape gata, cu majoritatea scenelor în ordinea definitivă şi cu o mare parte din aranjamentele muzicale făcute. Singura scenă care lipseşte este cea finală, scena în care personajele jucate de Kerry Fox şi Mark Rylance se întâlnesc pentru ultima oară.

Regizorul, Patrice Chereau, stă undeva în spatele meu. Sunt prezenţi doar câţiva oameni, editorul şi alţi câţiva care au legătură cu filmul. Dar sala este mare, oamenii par să dispară în catifeaua pluşată a scaunelor adânci. Uit că sunt acolo. Deşi Chereau şi cu mine am lucrat foarte îndeaproape uneori, şi deşi filmul a fost filmat în limba engleză, scenariul a fost transpus de către scenaristă în limba franceză. Ajunsesem la concluzia că petrecusem destul timp cu materialul şi că îmi lipsea vigoarea de a-l revedea.Totuşi, filmul odată sfârşit va fi un tot la alcătuirea căruia am participat mai mulţi, regizorul, scriitorii, actorii, editorul, cameramanul. Chiar şi acum, după atâtea discuţii, nu am o idee exactă despre cum va fi filmul. A încerca să evaluezi un film după ce ai văzut imaginile nemontate este ca şi cum ai încerca să îţi dai seama de intriga unui roman după ce ai extras câteva propoziţii din el.

Eu am creat personajele şi cea mai mare parte din povestire, dar Chereau a transformat-o, a modelat-o şi a îndepărtat din ea ceea ce nu i

---

***HANIF KUREISHI** s-a născut în 1954, dintr-un tată emigrant pakistanez şi o mamă englezoaică. La ora actuală, el este una dintre cele mai vizibile personalităţi culturale din Marea Britanie: scriitor, scenarist şi chiar regizor, obsesiile operei sale se leagă de lipsa rădăcinilor, droguri, marea explozie urbanistică şi sexualitate. Câştigător al unor premii importante, el a fost scenaristul controversatului film* Intimacy, *regizat de francezul Patrice Chereau şi premiat la Berlin în anul 2001.*

s-a părut necesar, şi cum stilul şi puterea de decizie ca regizor îi aparţin, avea dreptul să facă aceste lucruri.

Chereau a aranjat să vină să mă vadă în Londra acum trei ani. Mi-a spus că e timid şi că nu vorbeşte prea corect limba engleză. Franceza mea este dezastruoasă, dar mi s-a părut potrivit să ne întâlnim fără un interpret. Cred că nu îţi poţi da seama decât intuitiv dacă eşti dispus să îţi cheltuieşti o grămadă de timp şi energie lucrând cu o persoană pe care de-abia o cunoşti. Patrice mi-a explicat că vrea să facă un film după romanul meu *Intimacy*, roman pe care îl citise în limba franceză. De asemenea, mi-a spus că i-au plăcut povestirile mele adunate în volumul *Love In A Blue Time*, în special cea intitulată „Nightlight". În această povestire, doi oameni, care se întâlnesc din întâmplare şi care de-abia se cunosc, încep să se întâlnească o dată pe săptămână, miercuri după-amiaza, pentru a face dragoste. Într-o manieră ciudată, ei nu îşi vorbesc niciodată, şi, după o vreme, se găsesc în imposibilitatea de a mai face acest lucru.

În acea perioadă nu cunoşteam munca lui Patrice, şi nici reputaţia pe care o avea în teatru, operă şi cinema, ca regizor şi uneori ca actor. Acest lucru a făcut să îmi fie mai uşor să îl privesc fără entuziasm sau descurajare. După ce ne-am privit puţin, într-o manieră nu prea mult diferită de cea a cuplului ce apare la începutul filmului, ca şi cum am fi pe punctul de a începe un proiect mare fără a şti acele mici detalii unul despre celălalt, i-am spus că poate să ia ceea ce dorea din opera mea şi să facă filmul pe care îl voia.

Uşor de spus, dar eu nu vorbisem tocmai serios. Totuşi, îmi pare un mod bun de a începe, iar eu ştiam doar atât, că vroiam să încep. Mai târziu m-am gândit la ce pot realiza împreună aceşti doi străini, un francez homosexual şi un britanic de origine indiană, heterosexual – dacă pot realiza ceva? Ce este posibil şi ce este imposibil între noi? Până unde putem ajunge? Ce efect vor avea toate acestea asupra mea? Ar fi prima oară când aş lucra cu un regizor care nu este britanic. Va fi ceva specific franţuzesc la Patrice, sau, că veni vorba, ceva specific englezesc la mine? Credinţa mea era că francezii au un simţ al vizualului mai dezvoltat decât cel al englezilor, dar nu au aceeaşi putere de a percepe naraţiunea ca aceştia din urmă. Dar aceasta nu era decât o prejudecată.

Patrice este, cred, cu zece ani mai în vârstă decât mine şi avem cam acelaşi fizic şi aceleaşi probleme ale spatelui. Este blând, nepretenţios şi dispus să fie amuzat. Este modest, dar conştient de abilităţile sale. Este cu siguranţă mai puţin nerăbdător decât mine, şi are un temperament mai echilibrat decât al meu. Iese în oraş mai des decât mine. Este mai hotărât decât mine; am observat că aveam tendinţa să nu ne placă aceleaşi lucruri, ceea ce îţi dă întotdeauna sentimentul unei complicităţi reconfortante.

Scanned with OKEN Scanner

Până la urmă nu sunt sigur ce ar vrea imaginația mea să facă cu el, dar, uitându-mă la el sau doar auzindu-i vocea la telefon, mă înveselesc, el mă face să îmi doresc să devin un artist mai bun. El mă respectă pe mine, iar eu îl respect pe el, dar nu prea mult.

Când am început să scriu, adolescent fiind în suburbii, îmi dorem să devin romancier. Credeam că tot ceea ce voi face va fi să scriu cărți stând singur într-o cameră. Nu mai aveam nevoie de altceva în afară de muncă. Acesta era esențialul pentru mine când eram tânăr. Nu existau intermediari sau interpreți; publicul citea ceea ce tu scriai. Unii oameni, cred eu, devin scriitori pentru că le este frică de ceilalți sau sunt dependenți de singurătate. Poate că au citit mult, au desenat, s-au uitat la televizor singuri pe când erau copii. Agorafobia e o problemă pe care o poți rezolva prin izolare.

Totuşi, când în cele din urmă ajungi să scrii, aceleaşi întrebări apar în mod repetat. De ce fac asta? Cui îi este destinat acest travaliu? De ce să scriu mai degrabă aceasta decât cealaltă? Sunt sigur că oamenii care practică alte profesii nu trec printr-o criză existențială în fiecare dimineață. Este ca şi cum ai căuta orice scuză doar ca să te opreşti. Poți, bineînțeles, să depăşeşti aceste întrebări, sau poți să te saturi de tine însuți şi de preocupările tale. Sau poți să speri că această colaborare cu ceilalți te va face să treci peste ele. Un regizor are îndoieli şi temeri diferite. Vrei să vezi cum lucrează alții şi să fii schimbat de ei.

Primul meu proiect profesionist a fost o piesă numită *The King and Me*, produsă în 1980 la teatrul Poly din Soho. În piesă era vorba despre dragostea unei femei pentru Elvis Presley, şi era regizată de Antonia Bird, pe care o cunoşteam de la Royal Court. Entuziasmul ei şi producția finală m-au făcut să simt că ceea ce scrisesem avea un oarece merit obiectiv, şi că ajungea la un număr mai mare de oameni. Câțiva ani mai târziu, pe când lucram cu compania de teatru „Joint Stock", am lucrat cu regizorul Max Stafford-Clark şi cu actorii pe care îi alesesem pentru a crea piesa *Borderline* pentru Royal Court, am descoperit cât de plăcut este să scrii pentru actori pe care deja îi ştii. Scriind scene şi replici noi în sala de repetiții, puteai să îți dai seama aproape imediat dacă erau potrivite şi dacă funcționau. După aceea mi s-a părut greu şi trist să mă întorc în camera mea şi acolo, singur, să încep să creez din nimic.

De atunci am colaborat cu mai mult de doisprezece regizori. Cea mai mare parte din opera mea, inclusiv proza, a trecut prin alte mâini înainte de a ajunge la public. Dacă e destul de greu doar să ai imaginație, atunci sunt speriat, dar mai ales intrigat de ceea ce vor face alții cu ceea ce eu am început.

Ce veți spune sau gândi dacă faceți asociații libere, dacă vă lăsați mintea să colinde fără inhibiții? Într-o asemenea situație, există mai multe

Scanned with OKEN Scanner

lucruri care ar putea crea o stare de jenă. Dacă, atunci când veți face acest lucru, veți face multe greşeli, sau veți spune lucruri prosteşti generate de idei ciudate în fața altcuiva? Veți fi copleşit sau forțat de către celălalt să faceți, sau viceversa? Vă veți simți eliberat, sau vor apărea noi temeri? Care anume temeri vor fi acestea?

Provocarea oferită de această colaborare este aceea de a găsi un proces în care amândoi se pot prosti fără frică, de a afla dacă uniunea va fi o diluare sau o expansiune a abilităților voastre combinate. Vreți să fiți surprinşi de către celălalt, nu limitați. Nici unul dintre voi nu vrea să piardă timpul urmărind o idee care pare neinteresantă. Totuşi, colaborarea este ca prietenia sau ca scrisul, poți începe doar cu o vagă idee asupra drumului pe care îl urmezi. După puțin timp, dacă eşti norocos, începi să îți dai seama dacă destinația ta merită efortul.

Majoritatea artiştilor cu o voce distinctă îşi dezvoltă repede aria de interes, personajele, scenele, dispozițiile. Arie în care vor lucra cea mai mare parte din viața lor, şi majoritatea artiştilor, ca majoritatea vieților, sunt repetitivi. O colaborare este, deci, o încercare de a extinde sau multiplica sinele, de a mări raza de acțiune şi posibilitățile. Poți să faci împreună cu altcineva un lucru pe care singur nu l-ai putea face. Nu ştiu sigur dacă scopul acestui lucru este produsul final – filmul – sau este intimitatea parteneriatului, plăcerea de a te întâlni cu cineva în mod regulat ca să vorbeşti despre ceva care vă încântă pe amândoi. Poate că toate aceste lucruri combinate.

Fiecare dintre numeroşii regizori cu care am lucrat în teatru, televiziune şi cinema a fost interesat să dezvolte un aspect diferit al operei mele. Partea aleasă spunea câte ceva specific despre ei, ceva ce ei voiau să scoată în evidență sau să spună prin intermediul meu. Apoi, odată ce lucrul începea, scriam pentru ei, pentru modul în care ei vedeau proiectul şi pentru îndoielile şi punctele lor forte. Acest proces te face să devii un altfel de scriitor, într-o anumită măsură o altă persoană cu fiecare regizor.

Mă pot gândi la nenumărate colaborări fructuoase. Cele care îmi vin în minte sunt din dans, teatru sau muzică. Mă gândesc la Miles şi la Coltrane, la Miles cu oricine altcineva, la Zakir Hussein, John McLaughlin şi Jan Garbarek, Brain Eno şi David Byrne. Lista ar putea continua la nesfârşit. Ar fi o greşeală să separi puritatea creativității individuale de colaborare. Într-un fel, creativitatea în întreaga sa sferă este fructul colaborării: artistul lucrează cu materia ei, cu subiectul ei şi cu povestea formei pe care o alege. Şi nu numai atât, presupun că majoritatea artiştilor savurează într-un anumit grad neprevăzutul destinului şi al posibilului, neprevăzutul a ceva ciudat dar folositor, care poate apărea oricând. Ce ați văzut, auzit, spus ieri? Cum ar putea fi acestea incluse în opera la care lucrați? Ceva care merge extraordinar în rău poate fi fructuos. O altă persoană poate fi şansa care

Scanned with OKEN Scanner

ajută cest lucru să se întâmple. Poate că întreaga activitate artistică este un fel de colaj, asamblarea a diferite bucăți şi părți adunate din diferite locuri şi integrate într-un tot. Cum are loc selectarea sau alegerea elementelor? Nu ştiu. Probabil este un experiment.

Acest lucru nu vrea să însemne că toate încercările de a colabora funcționează. Cu aproximativ doi ani înainte de a-l întâlni pe Chereau, un regizor m-a rugat să găsesc o idee pe care mai apoi urma să o dezvoltăm într-un scenariu.

Ne-am întâlnit în fiecare după-amiază timp de o lună într-o cameră închiriată la un preț destul de mare. În cea mai mare parte a timpului, el părea că se ia cu mâinile de cap, în timp ce eu făceam note asupra mai multor povestiri pe care le scriam; apoi mă luam şi eu cu mâinile de cap. Ce nu am putut niciodată face a fost să ne luăm reciproc cu mâinile de cap. Ne învârteam în cerc, dădeam din colț în colț şi rareori înaintam. Ocazional exista o idee care ne plăcea amândurora, sau izbucneam în râs, dar rămâneam misterioşi unul față de celălalt, prea în gardă şi prea respectuoşi. Eu aşteptam ca el să preia conducerea şi să îmi spună ce dorea. Sau poate că el aştepta ca eu să preiau conducerea şi să îi spun ce doream. Proiectul a dispărut, sufocat de parfumul unei politeți nelalocul ei. După aceste întâlniri, în metrou deveneam claustrofob, crezând că am să înnebunesc sau am să încep să țip. Munca devenise ca mersul la şcoală, sau ca o slujbă pe care o urăşti. Cred că problema era faptul că amândoi încercam să facem acelaşi lucru, să scriem, şi ne inhibam unul pe altul.

Patrice nu ezita, nu îi lipsea tenacitatea şi nu se îndoia că acesta era un film pe care dorea să îl facă. Un film nu te lasă niciodată să fii liniştit, chiar şi atunci când nu ai aşa de mult de-a face cu el, şi întotdeauna există ceva mai mult ce ai putea face. Un film, un proiect care începe într-o cameră, cu doi oameni ce spun „De ce nu facem aşa sau aşa?", în cele din urmă implică mai mulți oameni, o sumă uriaşă de bani şi, cel mai important, un capital enorm de speranță şi încredere. Am început să mă întâlnesc în mod regulat cu Chereau în Londra. Am decis încă de la început că romanul meu *Intimacy* era prea interiorizat şi probabil prea întunecat pentru a fi baza unui film de sine stătator – un film convențional pe care oamenii să îl vadă – dar ar putea să fie fundalul sau începutul altui film. Ne trebuia ceva în plus, mai multe planuri ale povestirii, mai multe personaje, mai multă acțiune. I-am arătat un manuscris, *Midnight All Day*, în care se aflau adunate unele dintre povestirile mele, ca să vadă dacă printre acestea era ceva ce îi plăcea. O parte din materialul povestirii „Strangers When We Meet" a fost folosită în film, idei din „In Due Time" au fost folosite, şi posibil şi din alte povestiri, am uitat din care. În timpul întâlnirilor noastre improvizam poveşti, bârfeam, vorbeam despre teatru, literatură, despre viețile noastre, despre părinții noştri.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă epoca noastră pare a nu avea o ideologie în comparație cu perioada dintre anii '60–'80, dacă Marea Britanie pare amuzant hedonistică şi inactivă din punct de vedere politic, aceste lucruri pot părea aşa din cauză că politica s-a deplasat către interior, în trup. Politica relațiilor personale, a nevoilor private, a genului, căsătoriei, sexualității, a locului copiilor, a înlocuit politica societății, care pare de necontrolat. Aşa încât am vorbit despre trupuri, despre moarte şi decrepitudine, despre Lucien Freud şi Bacon şi despre hiperrealismul unei tehnici fotografice recente, şi despre de cât de aproape poți privi fața fără a pierde întreaga imagine. Am vorbit despre cât de mulți dintre artiştii contemporani în artele vizuale sunt interesați de trup şi de nevoile sale, trupul mai degrabă decât mintea sau ideile, şi trupul de sine stătător într-o izolare relativă. Istoria fotografiei şi a picturii este, printre altele, istoria modalităților prin prisma cărora trupul a fost privit. Am vorbit despre ce fac trupurile şi ce ne spun ele. În secolul al XX-lea pare că s-a dezvoltat o cultură a dezgustului şi a şocului pe care am adoptat-o, în care oamenii sunt reduşi la zero, împlinirile culturii văzute ca lipsite de sens – o instanță adesea numită condiția umană. Totuşi, acest fel de disperare agasantă poate deveni o aparență estetică ce îşi creează propriile privilegii culturale şi care devine un fel de vanitate.

Am vorbit despre personajul lui Jay, despre Londra şi viteza cu care se schimbă într-un oraş internațional, despre cuplul care se întâlneşte fără să îşi vorbească. De ce nu îşi vorbesc, mai degrabă decât să se atingă? Care este teroarea comunicării? Dacă vorbeşti cu cineva, ce se poate întâmpla? Dacă nu vorbeşti, ce alte posibilități îți mai rămân? În ce măsura ne putem dispensa de oameni? Ce le datorăm şi ce ne datorează ei nouă? Patrice părea interesat de puterea sexului impersonal, de pasiune fără o relație, de modul în care oamenii pot fi narcisistic fascinați unul de corpul celuilalt şi de propria lor plăcere sexuală, în timp ce țin la depărtare sentimentele puternice şi complexitatea emoțională. Am vorbit despre ceea ce pot face oamenii împreună, ajutați de sex şi despre ceea ce sexul îi împiedică să facă. Desigur, impersonalitatea eliberează imaginația, dar, în cele din urmă, asta nu este suficient atunci când este vorba de alte persoane. De obicei avem nevoie de mai mult din ei, şi mai puțin din noi. Trebuie să permitem unei anumite părți din ei să intre în noi. Dar acest lucru pare a fi cel mai greu de îndeplinit, cel mai înspăimântător, mai ales când îmbătrâneşti, mai ales când simți că ai mai eşuat şi înainte. Ceea ce Patrice voia să facă era să surprindă disperarea modului în care Jay şi Claire făceau dragoste. Aceste şedinte intense erau numite Miercurile, şi scoteau în evidență anumite aspecte ale filmului, fiind de fiecare dată diferite.

Noi, ca oameni, suntem desigur fascinați de ceea ce se întâmplă în intimitatea altui cuplu. Trupurile, gândurile şi conversația lor sunt interesante. Cei doi erau pentru mine şi Patrice ca nişte copii, şi încă mai

Scanned with OKEN Scanner

sunt. Totuşi, nu pot să nu mă întreb dacă sexualitatea nu este redată mai bine în scris decât pe film; faptul că priveşti nu transmite întregul sentiment intens al pasiunii. Faptul că priveşti poate fi mai erotic decât cititul, căci este imediat. Dar faptul că priveşti nu poate surprinde complexitatea sentimentelor, şi nu măreşte neapărat capacitatea noastră de a înţelege filmul. De fapt, tot ceea ce ar putea face ar fi să ne simţim jenaţi sau conştienţi de faptul că privim un act sexual regizat, ne-ar putea face să ne simţim lăsaţi pe dinafară.

Acest lucru se poate întâmpla din cauza modului în care sexualitatea este transpusă în film. Am convenit cu Patrice să filmăm trupurile îndeaproape, nu să le luăm în ansamblu sau să le facem să pară ademenitoare din punct de vedere pornografic sau să pară idealizate. Va fi o sexualitate fără ascunzişuri şi simboluri, fadă, care nu vinde nimic. Ideea este să ne dăm seama cât de dificil este sexul, cât de terifiant, şi cât de întunecate şi perverse pot fi plăcerile noastre. În consecinţă, Patrice va trebui să facă un film explicit în ceea ce priveşte sexul. Într-o anumită măsură, actorii vor trebui să simtă ceea ce simt şi personajele, lucru care va fi dificil pentru toată lumea. Cred că acest lucru va părea la început şocant în cinema. Dar nu va dura mult şi şocul va dispărea, iar procesul în sine va deveni obişnuit. Sărutul dintre băieţii din *My Beautiful Launderette* a părut la început scandalos şi poate chiar eliberator unor oameni; acest lucru se întâmpla la începutul anilor '80. În zilele noastre nu poţi să deschizi televizorul fără să vezi băieţi giugiulindu-se, în special pe canalele de sport.

Interesul pentru sexualitate ia diferite aspecte în diferite perioade: pedofilia, contopirea diferitelor rase, gerontofilia, lesbianismul sau fetişismul. Totuşi, întotdeauna există ceva legat de dorinţă care provoacă îngrijorare. Este singurul lucru care nu dispare niciodată, care nu lasă oamenii liniştiţi. Poate că din cauză că dorinţa este întotdeauna resimţită ca nebunie.

Şocarea oamenilor poate fi totuşi o binecuvântare cu mai multe feţe. Poate că e amuzant să deranjezi, dar nu poţi avea garanţia că nu ţi se va purta pică pentru nervozitatea pe care ai cauzat-o. De curând cineva mi-a dat să citesc un roman pe care îl considera „important", avertizându-mă că este „şocant". Romanul era aşa cum îmi fusese descris; m-a jignit şi mi-a displăcut în cea mai mare parte pentru că era violent. Violenţa îmi reţinea atenţia chiar şi atunci când mă îngrozea. Nu era un roman bun. După ce l-am citit eram acelaşi ca şi mai înainte; de fapt, simţeam că violenţa era în parte îndreptată către cititor. Fusesem trezit din somn de cineva care nu avea nimic de comunicat.

Conversaţiile dintre Patrice şi mine aveau să fertilizeze filmul, nu şi să îi determine structura. Am încercat să generez idei pe care el să le poată folosi, modifica sau arunca, după cum ar fi vrut. E ispititor, dar ar fi o

Scanned with OKEN Scanner

greşeală, să te ataşezi prea mult de aceste idei. Dacă lui nu îi plăceau, eu le puteam da la o parte, folosi altundeva sau transforma. Cu siguranță, Patrice avea propriile lui interese şi preocupări, care pe alocuri se intersectau cu ale mele. Nu e genul care să găsească, pur şi simplu, un stil potrivit scriitorului. Ce am încercat noi să facem a fost să descoperim un început, pentru a ne ajuta unul pe celălalt.

Nu mult după o serie de astfel de discuții, scenaristul şi-a început munca. Scripturile au început să sosească regulat la mine acasă. Deveneau din ce în ce mai lungi. Întotdeauna e aşa, şi întotdeauna această triere a materialului pare să nu se mai sfârşească. Patrice s-a mutat la Londra, a căutat locuri de filmare şi a început să intervieveze actori pentru locurile principale. Aproape toți bărbații intervievați erau îngroziți de ideea că alți oameni le vor vedea trupurile, şi nu au putut fi convinşi sub nici o formă să se dezbrace în fața camerei de filmat. Femeile păreau că se aşteaptă să le fie cerut acest lucru.

Când filmul a intrat în producție am devenit mai puțin implicat. Anumitor regizori, cum ar fi Stephen Frears, le place ca scriitorul să fie pe aproape, căci, până la urmă, o parte din lumea scriitorului trebuie să fie surprinsă. Prin urmare, munca de creație continua pe platoul de filmare şi în timpul montării filmului. Alți regizori pot fi paranoici în ceea ce priveşte scriitorii, având sentimentul că tot ce fac e să critice şi să întârzie filmările. După întâlnirea de început, mai vor să îl vadă pe scriitor doar la petrecerea dată cu ocazia încheierii filmărilor sau la premieră. Scriitorii dau senzația că au prea multe drepturi asupra materialului. Pe de altă parte, poate fi traumatic pentru scriitor faptul că trebuie să accepte schimbările pe care regizorul va dori să le facă scenariului pentru a simți că este al său. Atât scriitorul, cât şi regizorul pot deveni geloşi unul pe celălalt. Nu spun că Patrice este aşa. A lucrat cu mulți scriitori. Pentru mine, scriitorul are un rol crucial. Regizorii, mai ales după ce au făcut un anumit număr de filme, pot deveni prea implicați în tehnica facerii unui film. De asemenea, scriitorii pot deveni prea interesați de limbaj, modul de a vorbi sau de anumite probleme tehnice care îi interesează doar pe ei. Poate decadența în artă este ca narcisismul la oameni, nu te mai gândeşti la nimeni altcineva decât la tine. Dar îmi place să cred că publicul priveşte dincolo de tehnica cinematografică, chiar şi dincolo de evoluțiile actorilor, priveşte la poveste, la viețile şi la dilemele personajelor. Au nevoie de un adevăr pur omenesc pentru a putea examina violența propriilor sentimente. Dacă nu se regăsesc câtuşi de puțin în poveste, este întrucâtva imposibil să găsească altceva. Să îi reamintească regizorului acest lucru ar trebui să intre în atribuțiile scriitorului. Detaşarea scriitorului de facerea filmului poate fi un avantaj; ca şi regizorul, el va avea o privire panoramică a filmului, dar poate funcționa uneori şi ca un substitut al nevoilor şi dorințelor publicului.

Scanned with OKEN Scanner

Pe perioada filmărilor, Patrice trecea uneori seara pe la mine pentru un păhărel. Vedeam pe fața lui cât de stresant şi dificil poate fi să faci un film. În plus, Patrice făcea un film într-o limbă străină, cu o echipă în cea mai mare parte din Anglia, într-un oraş pe care nu îl ştia prea bine. Nu e de mirare că marea majoritate a regizorilor pe care îi cunosc au foarte multe boli. Poți astfel să îți dai seama cât de grea este munca lor. Ce anume este atât de greu? Presupun că este greu să îți doreşti ca ceva să fie perfect, este greu să îți pese atât de mult de ceva care ar putea fi atât de uşor respins, doar un film când există atâtea filme. Din fericire, Patrice filmase aproape toate scenele care îi trebuiau şi era mulțumit de evoluția actorilor. Acum filmul aproape sfârşit se năpusteşte spre mine. Camera de filmat se mişcă nervos, scenele se succed rapid şi muzica este tare, în manieră modernă, dar nu doar de efect, cum vezi în videoclipuri, ci pentru a ne arăta forța, viteza şi impersonalitatea Londrei de astăzi. Poate că e nevoie de un regizor străin pentru a face Londra să arate aşa cum e resimțită. Oraşul din film seamănă cu oraşul în care trăiesc. Tehnica de filmare redă, de asemenea, şi furia sălbatică a minții lui Jay.

La sfârşitul vizionării, mintea şi sentimentele mele par a o lua în toate direcțiile deodată. Încerc să îmi limpezesc mintea. Ce anume simt? Uşurare, confuzie, încântare, descurajare, şoc, plăcere. Idei critice ies la suprafață. Trebuie să încerc să spun ceva coerent. Mintea mi se sufocă din cauza unor afirmații importante, dar fără relevanță. Ca întotdeauna, Patrice este răbdător, ascultă, vorbim şi discutăm în contradictoriu. Aduc laude, sunt critic şi apologetic în acelaşi timp. Am idei pentru a scoate şi a rearanja anumite scene, pentru a face schimbări. Mai multe lucruri îmi sunt neclare şi nu le înțeleg. Repet întruna că am văzut filmul o singură dată. El îmi spune că, dacă suntem norocoşi, de tot atâtea ori va vedea şi publicul filmul. Spune că, dacă îl văd de mai multe ori, voi fi prea subiectiv, căci voi înțelege prea mult. Are dreptate, subordonarea mea nu îl ajută cu nimic. Majoritatea regizorilor au şi aşa prea mult parte de aşa ceva. Dacă polemizăm unul cu celălalt, prietenia noastră va supraviețui.

În cele din urmă, când filmul va fi terminat, ştiu că el va porni pe drumul lui, şi acesta e singurul lucru pe care îl poate face. Asta i-aş recomanda, căci eu aşa aş proceda. Mie îmi e suficient să ştiu că ceea ce a fost făcut a meritat efortul şi a fost o plăcere. Dacă ceilalți vor fi de acord, este o altă chestiune, ce depinde de ei.

În româneşte de ALINA BARBU

© Hanif Kureishi 2001. Publicat în engleză în *Prospect Magazine*, 2001.
Republicat cu permisiunea autorului c/o Rogers, Coleridge & White Ltd. Londra.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU SOLOMON

Franzela exilului

fragment de scenariu

Sinopsis

În primul rând, acesta este un film despre Berlin – aşa cum l-am cunoscut prin ochii lui Caragiale. Cel mai mare dramaturg şi autor satiric român şi-a părăsit ţara şi a trăit la Berlin din 1904 până în 1912. La vremea când s-a exilat, era sătul de România. S-a strămutat într-un mediu care reprezenta opusul personalităţii lui culturale, sociale şi, pur şi simplu, omeneşti.

Este, în al doilea rând, un film despre întâlnirea dintre Est şi Vest, localizat într-un oraş care a experimentat această împărţire pe propria piele. O sută de ani după Caragiale, ruptura dintre cele două părţi ale Europei s-a accentuat prin forţa istoriei.

În sfârşit, vă prezint un documentar care pune în discuţie chiar posibilitatea de a reconstitui o viaţă, o epocă şi o lume. Bucureştiul – ca şi Berlinul – este astăzi un oraş devastat ce încearcă să-şi regăsească identitatea. La Berlin, puţine lucruri amintesc de metropola de la începutul secolului XX. Cercetarea dificilă – întreprinsă pe urmele lui Caragiale – va fi coloana vertebrală a povestirii noastre.

Ce mai poate fi reconstituit din viaţa unui scriitor exilat care a locuit la Berlin, izolat de necunoaşterea limbii germane, legat de ţara de origine şi de limba lui maternă? Trăia printre prieteni români, citea presă românească şi scria în româneşte. La o primă vedere, Germania însemna pentru el bere, muzică clasică şi confortul civilizaţiei. A venit aici după ce a moştenit o mătuşă bogată. Când a murit, cheltuise aproape tot.

Caragiale spunea despre el însuşi că nu este un *erou*, ci un *burghez*. Era iritat de interesul contemporanilor săi pentru biografie, gândind că împrejurările vieţii nu lămuresc prin nimic opera lui literară.

Dorința lui a fost împlinită de istorie. La Berlin, ca şi la Bucureşti, obiectele lui personale, imaginile şi mărturiile despre viața lui s-au risipit şi s-au distrus. Placa memorială plasată de municipalitatea berlineză pe una dintre locuințele lui se află, probabil, la o adresă greşită. Oriunde cauți, pistele sunt false şi informațiile încurcate.

A rămas, în schimb, literatura. Vasta corespondență scrisă de Caragiale de la Berlin este una dintre ultimele lui capodopere. Ea vorbeşte, în termeni contemporani, despre lumea occidentală văzută prin ochii unui intelectual est-european. Iar imaginea țării de baştină capătă de la distanța berlineză o precizie uimitoare, dureroasă. Filmul va urma această structură epistolară. Germania lui Caragiale este şi una de carte poştală, unde luciul superficial al ilustratelor este echilibrat de ironia inscripțiilor de pe verso. La rândul ei, posteritatea scriitorului în Germania de azi are nuanțe absurde.

Scena finală a destinului lui Caragiale pare să fi fost scrisă chiar de marele autor satiric. După moarte, corpul a fost sigilat într-un sicriu şi trimis pe calea ferată spre România, unde îl aşteptau funeraliile naționale. Dar vagonul s-a rătăcit pentru câteva zile pe drum şi a ajuns la Bucureşti după lungi ocolişuri. Acest spirit – care nu îşi găsea locul în Europa – este personajul central al unui film despre locul nostru în lume.

Vizită

Suntem în fața casei din Nachodstrasse 18, prima adresă a lui Caragiale la Berlin. Din fericire, este o clădire veche, una din puținele de pe stradă care au scăpat intacte. Ornamentele sunt păstrate, fațada cu balcoane şi ferestre înalte ne lasă să bănuim interioare confortabile, trebuie doar să trecem de uşa impozantă din lemn. Alături şi vizavi sunt blocuri noi, de sticlă, metal şi beton. Încercăm să ne orientăm după o fotografie veche a străzii, dar sunt prea puține repere rămase la locul lor.

Scara şi holul de la intrare sunt şi mai impresionante, un preambul promițător la confortul burgheziei berlineze. Urcăm la primul nivel; sunt două apartamente.

Comentariu:

În octombrie 1904, Ion Luca Caragiale se instalase deja în casa din Nachodstrasse nr. 18. Venise împreună cu familia, formată din Alexandrina, soție, Luchi şi Tuşchi, cei doi copii din căsătoria lor, şi Mateiu, fiul lui natural, atunci în vârstă de 19 ani. Într-adevăr, judecând după

Scanned with OKEN Scanner

această casă, nenea Iancu era un burghez. Cartierul în care s-a aşezat – Wilmersdorf – era unul proaspăt construit. Aflat la periferia Berlinului, Wilmersdorf era pe atunci o comună de sine stătătoare, în plină expansiune. Străzile se extindeau, mari locuințe burgheze ca aceasta erau date în folosință pentru cei care-şi puteau permite să plătească chiriile. Casele aveau în spate curți mărginite de clădirile destinate servitorilor. Locuit de artişti şi intelectuali ca Rilke, Max Reinhardt, Herwarth Walden sau Erich Kaestner, Wilmersdorf va fi înglobat în capitală abia în 1920, odată cu crearea Marelui Berlin, Gross-Berlin. În 1904, Nachodstrasse era o stradă liniştită, departe de zgomotul oraşului. La hochparterre, în casa de la stradă, locuiau boierii. Printre ei, Caragiale. Sunăm la uşă, timorați de fantoma scriitorului.

Oamenii ne primesc în casa lor. Un câine lup ne adulmecă în timp ce ne plimbăm prin interioarele încărcate de kitsch-uri. Un acvariu, flori de plastic peste tot, un şemineu ieftin, reproduceri „de artă" încadrate cu rame grele. Plafoane false de gips-carton acoperă din loc în loc decorația originală a tavanelor. Sub zugrăveală se citesc urme de culoare: aur, roşu...

Ia te uită, a stat şi un scriitor român aici. Ei auziseră doar de Mata Hari, care a locuit pe acelaşi palier în perioada aceea. Diverse echipe de televiziune s-au perindat pe-aici, interesându-se de spioana cea vestită. Caragiale e plin de surprize, cine şi l-ar fi închipuit vecin cu Mata Hari?!

Comentariu:

Aşa sociabil cum era, nenea Iancu ar fi putut să intre în vorbă cu vecina. Dar nu ştia germană. Şi îi era dor de prietenii rămaşi în țară. Ar fi vrut să îi aibă pe toți în jurul lui, la Berlin ca şi la Bucureşti.

Un Berlin imaginar

Imagini de arhivă din anii 1910-14, încadrate într-un chenar negru. Friedrichstrasse, Potsdamer Platz, Unter den Linden. Locuri pe care le-am văzut aşa cum arată astăzi, de nerecunoscut. Impresionant traficul din centrul oraşului: omnibuze, tramvaie, pietoni şi automobile se încrucişează pe străzi. Deasupra trece metroul aerian. Totul într-un ritm amețitor, de mare metropolă. Ritm care este întrerupt din când în când, înghețat în stop-cadru.

Kaiserul încalecă pe un armăsar superb, urcându-se pe o scăriță specială. Aparatul imperiului se produce în Lustgarten, în fața palatului, cu tot fastul, în timp ce pe cer alunecă un Zeppelin.

Scanned with OKEN Scanner

Comentariu:

Să fi fost într-adevăr nostalgic Caragiale? Dincolo de necunoaşterea limbii, cât de înstrăinat se va fi simţit el în mijlocul unei civilizaţii pe care o admira pentru curăţenie, pentru spiritul de disciplină, pentru organizarea desăvârşită? Tot atâtea clişee la auzul căror berlinezii de astăzi surâd, calificându-le de naivităţi turistice.

Berlinul dinaintea primului război mondial cunoştea o dezvoltare explozivă. Devenit capitală imperială în 1871, oraşul continua să se extindă. Populaţia ajunsese la 2 milioane de oameni în 1900, pentru ca în 1920 să se numere 4 milioane de locuitori.

Imagini de arhivă din timpul construcţiei metroului.

Reţeaua de metrou, inaugurată în 1902, se întindea continuu, atingând şi periferiile burgheze ca Wilmersdorf şi Schoeneberg – chiar în anii în care a locuit acolo Caragiale. În 1914, se numărau 7394 de automobile la Berlin. Descoperirile tehnice erau exploatate pentru confortul cetăţenilor: electrificarea, telefonia, transporturile.

Aviaţia, concursurile de baloane şi zborurile contelui Zeppelin erau atracţii curente în Berlinul acelei vremi. Caragiale era amator de astfel de distracţii, care nu totdeauna se terminau cu bine.

Material de arhivă: concursul de baloane de la Berlin-Schmargendorf (13 octombrie 1908) s-a soldat cu un accident. Unul din baloane s-a prăbuşit peste o casă în Friedenau. Articolele din presa ilustrată completează imaginea evenimentului. Caragiale, prezent la concurs, îi scria prietenului Zarifopol:

Către Paul Zarifopol, 13 oct. 1908:

„era să leşin pe câmp când am văzut plesnind la vreo mie de metri sus balonul american „Conqueror".

Berlinul văzut din goana metroului aerian, care trece pe lângă clădiri şi – uneori – chiar prin ele. Gleisdreieck: această minune a ingineriei germane de la începutul secolului. La Mockernbruecke, trenul pătrunde printre două case înalte.

Ilustrate din Germania

Comentariu:

Dar Caragiale se bucura de binefacerile civilizaţiei germane. Îl fascina nu numai frumoasa disciplină nemţească, ci şi berea – în special marca

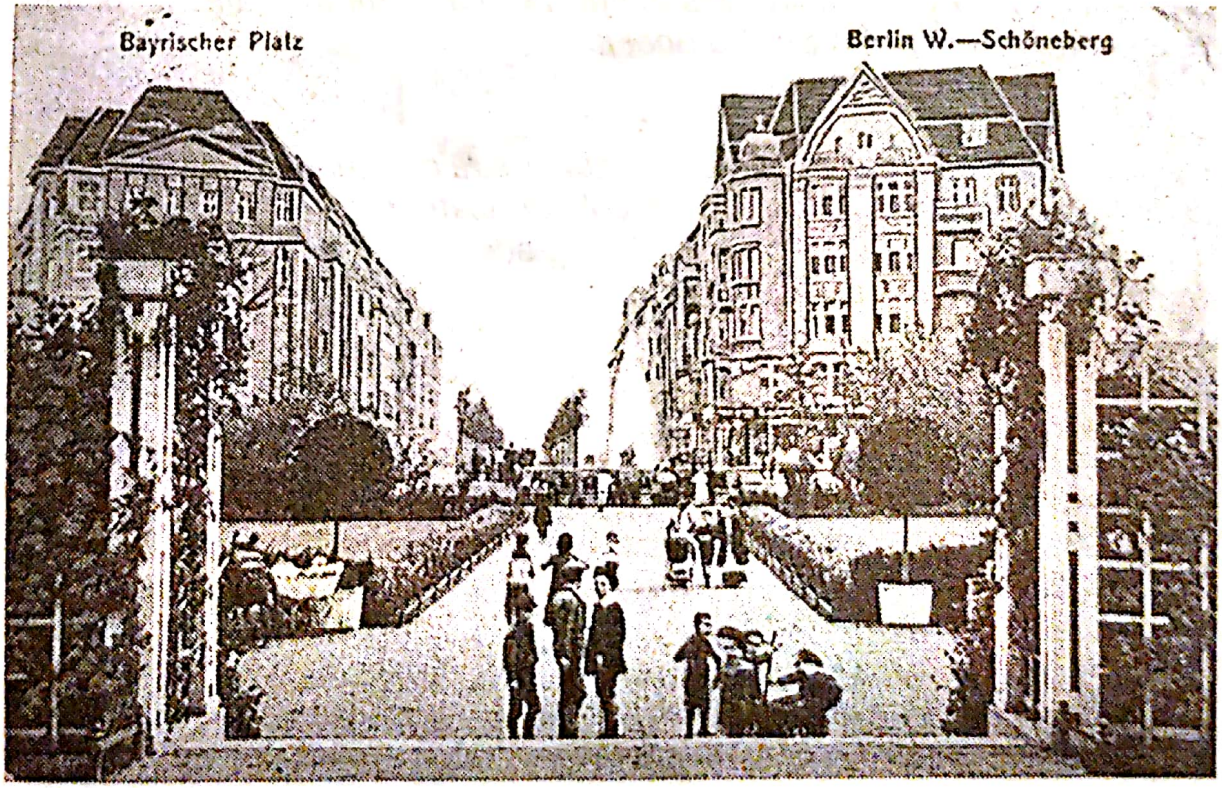
Scanned with OKEN Scanner

Pfungstaedter – sau marea muzică clasică. El, cel nesimțitor la farmecele naturii, ajunsese să contemple peisajele şi florile. Toate acestea le împărtăşea cu prietenii rămaşi acasă sau cu românii stabiliți în Germania. Le scria zilnic, cel puțin două-trei mesaje. Germania lui nenea Iancu este o țară a cărților poştale ilustrate, o colecție de clişee frumos retuşate pe care numai ironia lui nativă le colora cu umor.

Suită de cărți poştale din Berlinul anilor 1900–1914. Mai întâi vederi din Hohenzollernplatz: compania de pompieri care e dirijată spre o nouă adresă; polițistul care patrulează în zonă etc. Ilustrate trimise de Caragiale: Hohenzollernplatz (29 noi. 1907, Caragiale a desenat tricolorul românesc pe frontonul clădirii în care locuia); Grosse Berliner-Kunst-Ausstellung (4 mai 1905), Hallensee (12 iul. 1905), Un rastel cu cărți poştale, în fața unui magazin. Mâinile turiştilor care-l învârt. În planul doi, Berlinul de azi.

Scrisoare către Alecu Urechia, 25 iulie/7 august 1905:

„Ştiu că mai iubeşti şi florile, pe care eu nu le prea făceam haz. Află că acum le iubesc şi eu; m-au corupt nemții. Ei sunt tot atât de pasionați de flori ca şi de bere – aş putea zice un alt vițiu. În cele mai infime localități sunt tot atâtea florării câte berării şi cârciumi – fă-ți o idee câte florării! Eu, odinioară aşa de puțin simțitor față cu aceste legume care nu se mănâncă,



stau acuma să casc gura la etalajurile florarilor, la florile de pe bulevarde, piețe, grădini publice şi particulare, verande, balcoane, intrări de restaurante, cafenele, etc.“

Cărțile poştale trimise de Caragiale, din nenumărate oraşe germane. Nuernberg (9 apr. 1904, către A. Urechia); Travemuende (21 iun. 1906), Goslar (6 aug. 1906), Saalburg (4 sept. 1906), Hamburg-Bismarckdenkmal (3 iun. 1909, *Hoch! Hoch! Hoch Deutschland!!!*), Rostock (iul. 1905), Erfurt (14 iun. 1910, *„acest Ploieşti al Germaniei“*), Friedrichroda (13 iun.1910), Thale – Harz (2 iul.1910) etc. Între toate acestea, *Port Național Român* – carte poştală expediată din Berlin (24 apr. 1909, *„Grație, şic, distincțiune! – iată femeea daco-romană“*). Carte poştală cu drapelul german de război (către Petre Th. Missir, 31 iul.1909) pe care nenea Iancu a scris: *Hoch! Hoch! Hoch!!!*

Către Paul Zarifopol, Luebeck, 13 iunie 1906 (pe față – interiorul Companiei Navigatorilor, o cârciumă din secolul XVII):

„Stabiliment mai bătrân decât descoperirea lui Columb – extraordinar de interesant... Prosit!“

Către Paul Zarifopol, Wilmersdorf, 20 iunie 1906 (pe față – Villa Iris, Travemuende):

„Vedeți, vă rog, d-le doctor, villa d'asupra căreia fâlfâie gloriosul tricolor daco-roman? Aceea este reședința pe care mi-am ales-o pentru vilegiatură estivală. Pot zice cu poetul:

Locuința me di vare
E la mare...

Remarcați, vă rog, că toate steagurile străine, supuse vântului, curg dela dreapta la stânga; pe când tricolorul nostru, în veci nebiruit, curge dela stânga la dreapta: el nu ştie să se plece vânturilor duşmane. Iată ce va să zică adevărată independență.

Onoare lui!“

Posteritatea lui nenea Iancu

Comentariu:

Şi totuşi autorul român ținea la posteritatea lui. Prevăzuse totul, în cele mai mici detalii. Cu şase zile înainte de a muri, îi scria bunului său prieten:

Către Paul Zarifopol, 3 iunie 1912:

„Sunt tare ahotnic de un colțişor simpatic în grădinița mea burgheză de la otelul meu favorit (Sachsenhof) unde sper că, îndată după trecerea mea

Scanned with OKEN Scanner

la cele vecinice, Sfatul oraşului Lipsia şi Primăria Ploieştilor vor bate o tăbliță comemorativă cuprinzând următoarea inscripțiune bine simțită: «Aici îi plăcea iubitului Herr Direktor să se dea la speculațiuni transcendentale»"

În Pankow, lângă o trecere de cale ferată, există o clădire de cărămidă roşie în fața căreia se află un bust al lui Caragiale. Scriitorul priveşte semeț spre trenuri şi spre reclamele care îmbracă podul metalic de deasupra şoselei. Intrăm – pe scări ne aşteaptă directoarea bibliotecii comunale „I.L. Caragiale".

Un portret în ulei al scriitorului stă în vitrină, lângă o pagină cu câteva date biobibliografice. Prima piesă a lui Caragiale se intitulează aici „Eine rumaenische Nacht". Îl explicăm doamnei că ar putea fi vorba de „Eine sturmische Nacht", întrucât Caragiale n-a scris nici o piesă cu titlul „O noapte românească".

Comentariu:

În virtutea prieteniei dintre țările socialiste, în 1954 Republica Democrată Germană a botezat biblioteca din Pankow cu numele lui Caragiale. Republica Populară Română a donat un bust şi şapte volume în limba română. Operele scriitorului român nu par a fi fost solicitate de cititorii germani în ultimii cincizeci de ani. Iar prietenia culturală româno-

Scanned with OKEN Scanner

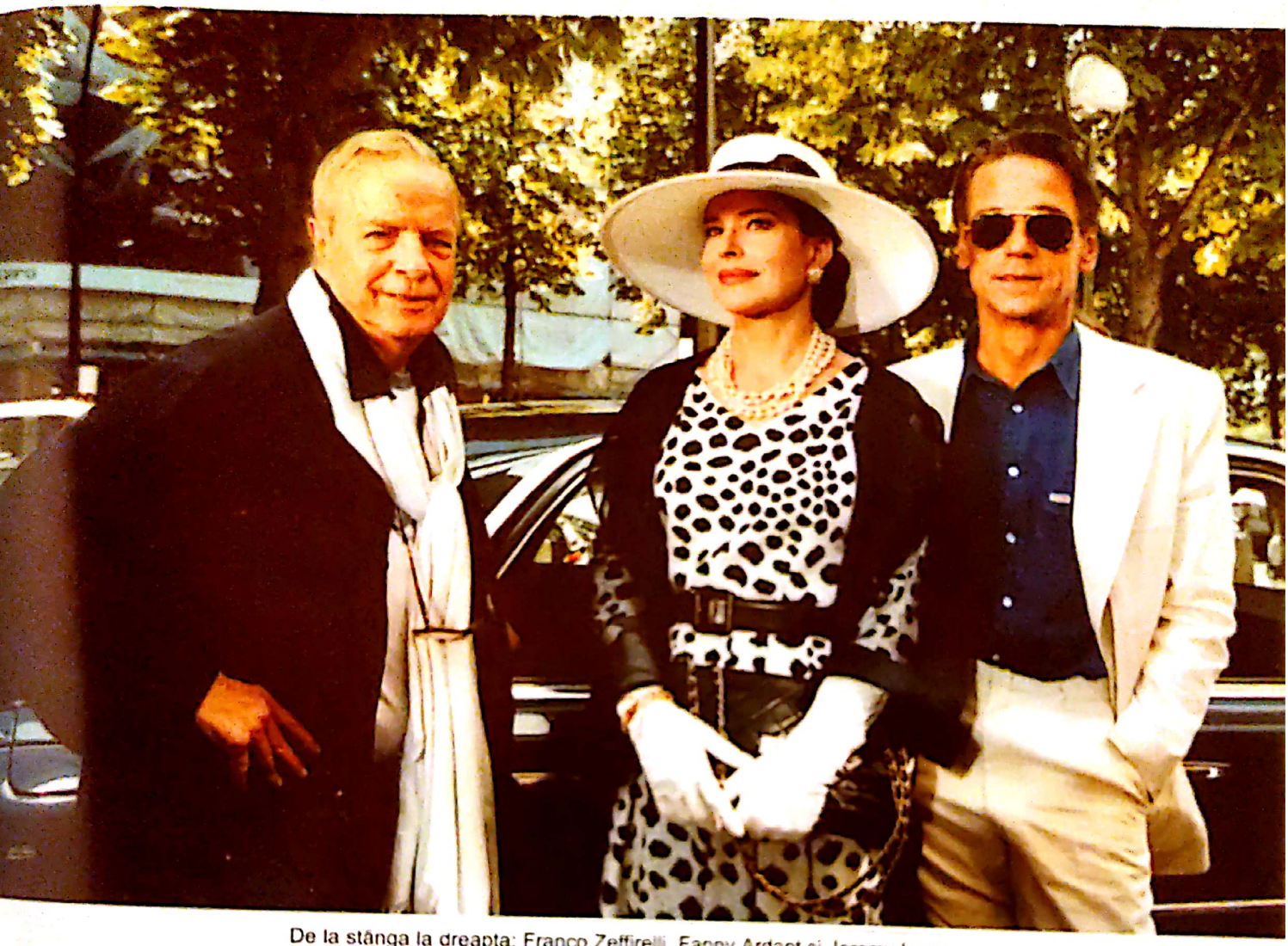
est-germană nu s-a mai manifestat apoi în ce-l priveşte pe autorul nostru. Biblioteca se va muta în anul 2001 şi deplasarea bustului implică o complicaţie tehnică destul de serioasă. Nu e sigur că bustul va însoţi biblioteca la noua ei adresă.

Doamna Fritz ne prezintă spaţiile bibliotecii. Mult tineret. Printre rafturile pline, numai titluri germane. În biroul directoarei, pe masă, sunt şapte cărţi vizibil necitite, de parcă ar fi noi. Una dintre ele – „Caragiale în imagini" – conţine fotografii, reproduceri ale afişelor, facsimiluri şi scene din montările pieselor, unele chiar în Germania democrată. Pe una din pagini, o fotografie care poartă legenda: „Caragiale în faţa statuii lui Karl Marx, la Berlin". După ştiinţa noastră, confirmată de dna Fritz, la începutul secolului XX în capitala imperiului german nu exista nici un monument dedicat părintelui ideologiei comuniste. Un fals, aşadar?

Citat din Dobrogeanu-Gherea, către Vladimir G. Korolenko, septembrie 1912:

„Şi iată acest om cu o imensă inteligenţă şi talent mcare, şi afară de mica Românie nimeni nu a suflat un cuvânt despre el (...) Sărmanele şi nenorocitele noastre ţări mici şi înapoiate, dar şi mai sărmani şi nefericiţi sunt acei oameni mari care se nasc în aceste ţări mici."

Scanned with OKEN Scanner



De la stânga la dreapta: Franco Zeffirelli, Fanny Ardant şi Jeremy Irons

CALLAS FOREVER

Un film de
FRANCO ZEFFIRELLI

Imagini de la filmările realizate
pe platourile studiourilor
MEDIAPRO BUFTEA

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Screenplay:
MARTIN SHERMAN & FRANCO ZEFFIRELLI
Director:
FRANCO ZEFFIRELLI

Callas Forever

INT. RECORDING STUDIO. DAY

SCARPIA
A sip to hearten you.

MARIA blinks. She is conjuring up the image of ONASSIS. She wants to use it but she also wants it to disappear.
TOSCA advances toward the table. She sits facing SCARPIA, then asks in a tone of deepest contempt.

TOSCA
How much?

SCARPIA
How much?

SCARPIA laughs

QUICK FLASH
The speedboat.

SCARPIA
How you detest me.

TOSCA
Ah, God.

Scanned with OKEN Scanner

SCARPIA
Even so, even so, I want you.

TOSCA
Don't touch me, devil! I hate you, hate you.
Fiend. Base villain!

QUICK FLASH
ONASSIS laughs

SCARPIA
What does it matter? Spasms of wrath or spasms of passion.

TOSCA
Foul villain.

SCARPIA
You are mine!
(tries to seize her)

TOSCA
Wretch!
(retreats behind the table)

SCARPIA *(pursuing her)*
Mine!

TOSCA
Help! Help!

MARIA stops and turns to the audience.

MARIA
Help, she cries. But help from what?
Is she afraid of Scarpia's advances or of her own heart? Oh dear. Again.

They repeat part of the scene.

SCARPIA
What does it matter? Spasms of wrath or spasms of passion....

TOSCA
Foul villain.

Scanned with OKEN Scanner

SCARPIA
You are mine!

TOSCA
Wretch!

SCARPIA
Mine!

TOSCA
Help! Help!

MARIA stops.

MARIA
Wait! Stop, please.
(to the audience)
I think I have discovered something interesting. Those words „foul villain". I have always sung that straight on, so to speak. But that, of course, is a big danger in opera - to always mean what you sing. In life, do we always mean what we say? But perhaps behind „foul villain" there is - „I want you". Perhaps the very words „foul villain" *excite* her. Please, again.

They repeat part of the scene, which MARIA now plays with extraordinary and conflicting passions.

LARRY is galvanised by MARIA's acting. He has never witnessed such unguarded emotion on a stage. He leaves the back row and walks down the steps, finally stopping and sitting on a step immediately in front to the stage. He is virtually hypnotised. The audience, too, have been transported into another dimension.

SCARPIA
Even so, I want you.

TOSCA
Don't touch me, devil. I hate you, hate you! Fiend. Base villain!

SCARPIA
What does it matter? Spasms of wrath or spasms of passion...

TOSCA

Scanned with OKEN Scanner

Foul villain!
QUICK FLASH:
The speedboat.

TOSCA
Look at me. With clasped hands I beg you. Please give me your word.

SCARPIA
Tosca, you are too beautiful and too loving. I will yield to you. And at a paltry price. You ask me for a life, I ask only for an instant...

TOSCA
(rising, with great contempt)
You fill me with loathing.

SCARPIA
Well???

TOSCA nods assent.
She weeps with shame and hides her face.

TOSCA
I want safe conduct so that he and I can flee the State together.

SCARPIA
You want to leave?

TOSCA
Yes forever.

SCARPIA
Your wish shall be granted.

SCARPIA goes to the desk and begins writing.
TOSCA goes to the table to take a glass of wine that SCARPIA had poured.
As she lifts the wine to her lips her eye falls on a sharply pointed knife that is lying on the table.
SCARPIA has finished writing the pass. He puts his seal upon it and folds the paper and then, opening his arms, advances towards TOSCA to embrace her.

SCARPIA

Scanned with OKEN Scanner

Tosca, now you are mine at last!
TOSCA suddenly raises the knife. The knife gleams in the light. There are quick flashes from within the knife.

FLASH:
ONASSIS driving the motorboat.

KNIFE.

FLASH:

MARIA hanging on the rail of the yacht, unwell.

KNIFE:

FLASH;

ONASSIS bends over MARIA, who is lying in bed in a stateroom, her hand pressed protectively to her stomach. He gently kisses her stomach. MARIA smiles.

KNIFE.

FLASH:

MARIA helped off of the yacht into the motorboat.
She waves goodbye to ONASSIS.

KNIFE.

FLASH:

MARIA in bed, in Paris, now obviously pregnant, reading, watching television.

KNIFE.

FLASH:

ONASSIS welcomes a group of AMERICANS onto the yacht. He takes the hand of an attractive WOMAN wearing dark glasses and kisses it.

KNIFE.

Scanned with OKEN Scanner

FLASH:
MARIA, now very pregnant, in bed, as BRUNA hands her a breakfast tray and the newspapers. The headline ARISTOTLE ONASSIS TO MARRY JACQUELINE KENNEDY.

KNIFE

FLASH:
An ambulance races through the streets of Paris.

KNIFE.

FLASH:
MARIA, in labour, is wheeled into a hospital on a stretcher.

KNIFE.

FLASH:
MARIA opens her eyes. She is in a hospital bed. A DOCTOR stands over her. Her eyes search his face, silently pleading. He slowly and sadly shakes his head - no.

KNIFE.

FLASH:
MARIA watches a tiny coffin being lowered into the ground in a cemetery. It is a grey, overcast morning. She stands with only BRUNA and FERRUCCIO behind her. Her body suddenly starts to heave with sobs. She turns away.

TOSCA plunges the knife into SCARPIA's chest.

TOSCA
This is the kiss of Tosca!

SCARPIA
Help! I am dying. Help.

TOSCA
Is your blood choking you? And killed by a woman? Did you torment me enough? Can you still hear me?

(bending over him)

Scanned with OKEN Scanner

Speak! Look at me! I am Tosca! Oh, Scarpia!
SCARPIA
Help! Help!

A sudden blazing FLASH of MARIA onstage giving the definitive TOSCA.

TOSCA
Die accursed!! Die! Die! Die!
(seeing him motionless)
He is dead! And now I pardon him!!!
Before him all Rome trembled.

She throws away the knife.

And then: MARIA, in the studio, ends on a note of extraordinary passion. She seems to have reached a new kind of understanding.

The AUDIENCE sits amazed. Suddenly they erupt in applause. Cheers and bravos.
Some of the AUDIENCE go to MARIA and embrace her. MARIA has not yet returned to herself, and is still wrapped in her fury and pain.

LARRY sits on the step, unaware of the activity around him. He is dazed. ANNIE sits next to him. She squeezes his hand, then kisses him on the forehead.

INT. STUDIO/OFFICE. DAY. 82
LARRY is facing the BUSINESSMEN and GERARD.

BUSINESSMAN
Are you trying to tell us that Madame Callas will only film Tosca if she can sing in her own voice?

LARRY
Exactly.

BUSINESSMAN
And she actually said this?

LARRY
No. I haven't spoken to her. But it's not necessary. I know what she will

Scanned with OKEN Scanner

say. She has found her Tosca. I'm afraid I don't see how she can move her lips to a voice that no longer exists.

(pause)

My plan was very clever, it took everything into consideration but her genius. I forgot about the genius. And the irony is I spend my life searching for it. Sometimes along the way I find talent. But that's different. Talent can be pure. It can even sometimes be perfect. Genius is *never* perfect. It's messy. Inconsistent. It's from another planet. Why do we always have to be from Earth?

The BUSINESSMEN stare at him, unsettled.

INT. STUDIO/DRESSING ROOM. DAY 83

MARIA stares into her mirror. She begins to remove her „MARIA CALLAS" makeup.

INT. STUDIO/OFFICE. DAY. 86
The BUSINESSMEN are deeply concerned.

BUSINESSMAN
This isn't what she undertook to deliver.

BUSINESSMAN
Her voice is unusable. That's very sad, but it's the truth.

LARRY
But the voice doesn't matter. The power of her performance is what counts. We have to film Tosca with Maria as she is today with her voice as it is today.

GERARD
The voice does matter, Larry.

LARRY
Gerard!

GERARD
It's opera. Opera is voice. Opera is music.

LARRY
There are all kinds of music. There's music inside our heads. There's music in our souls. There is unnameable music.

Scanned with OKEN Scanner

(they stare at him, uncomprehending)
You are all deaf.

LARRY walks out.

GERARD
Frankly gentlemen, I'm surprised she agreed to do any of this project in the first place. But let's look at the bright side. We have the Carmen special,
(smiles)
and the sales of her records will go through the roof.

INT. STUDIO/DRESSING ROOM. DAY 87

MARIA has finished removing her makeup. The Maria Callas face is completely gone. She is Maria Kalogeropoulou now.
LARRY walks in as BRUNA leaves with a suitcase.

LARRY
Maria...

MARIA
They said no, of course.

LARRY
How do you know what we discussed?

MARIA
Because afterwards you did not ask me what I wanted to do. I understood - that *you* understood. And I'm *touched* by that.

LARRY
Maria...

MARIA
They are not wrong. That is the first thing you must say to yourself. That they are not wrong. I discovered many wonderful things about Tosca this afternoon, but strictly speaking, I can not sing her. No matter how much I refine my knowledge, the truth is *there is no voice*. I know.

LARRY
Does it matter?

Scanned with OKEN Scanner

MARIA
Yes. Because once there *was* a voice. There was *such a voice.*
(pause)
I think we have to face the fact that we are older. *Both* of us.
Have you lost money?

LARRY
It doesn't matter. *Carmen* will make some of it back.

MARIA turns away. LARRY registers the look on her face. MARIA puts on her coat.

LARRY
Say it.

MARIA
I can't.

LARRY
You had better.

MARIA
I have no right.

LARRY
Say it!

MARIA
(pause)
Destroy *Carmen.*

LARRY
(laughs)
Oh Maria....
(pause)
No, you have no right. *Carmen* is beautiful.

MARIA
Yes. I know.

LARRY
Are you sure you know? It's one of the best things you have ever done. Maybe you're too close to it. It's an extraordinary achievement, it's actually

Scanned with OKEN Scanner

a legacy, because it will always be there, hundreds of years from now people will be able to *see* Maria Callas.

MARIA
But it is not honest. It's a fake. I'm willing to admit a *magnificent* fake, but still, a fake. And maybe no one watching it will even realise that. But *I'll* know. I understand that technology can create the most extraordinary illusions, but what I had was never an illusion; if it was nothing else, it was *honest;* even on a bad night, on a really awful night when you wanted to close your ears and hide your eyes, it was honest. And now you're asking me to end my career by announcing that Maria Callas was, after all, a fraud. You want my legacy to be the opposite of everything I ever stood for.

LARRY
Then why did you do it?

MARIA
I thought I was still on the train.

LARRY
Weren't you?

MARIA
No, I had gotten off, shall we say, at the previous stop.

LARRY
You know, I despise integrity. It's terrific for the person who has it, but it destroys anyone else who gets near it. And though of course it's right, it is also, equally, *wrong.* I should stick to rock and roll.

She looks at him. Her eyes are pleading.

LARRY
You know perfectly well I own half of Carmen.
(pause)
I'll make sure it will never be shown. What would you like now? My kidney?

MARIA
Thank you.

LARRY
(softly)

Scanned with OKEN Scanner

Yeah.

She holds his hand.

MARIA
Will you take me to my car?

LARRY gives her his arm. She holds on to it, but grabs a long red rose from her dressing table with her other hand.

MARIA
Michael sent this.

LARRY
Ah.

MARIA
(looks at him)
Ah - indeed.

LARRY walks MARIA onto the street and toward FERRUCCIO who stands next to her car. She waves FERRUCCIO away.

MARIA
Why don't we walk?

EXT. STREET. DAY. 88

MARIA and LARRY walk down the avenue, into the park.

EXT. PARK. DAY. 89

MARIA and LARRY reach her favourite park bench. They sit.

MARIA
God answers prayers, you know.

LARRY
Does He?

MARIA
Yes, contrary to popular belief. The problem is we ask for the wrong things. I wanted to be Maria Callas. And for a time I was. Perhaps I should

Scanned with OKEN Scanner

have simply asked to be a woman. And maybe, my friend, instead of juggling artists and performance dates and continents and an occasional roll on the sack, you should have simply asked to be a man.

(pause)

But then - how happy would we have been, eh? As just a woman, a man? As nothing extraordinary? As it is, we both gave everything and received - well, for a time - everything - *almost.* So it goes.

LARRY starts to sob.

MARIA
What on earth are you doing? Stop that!
Oh dear.

She takes him in her arms, and starts, softly, to sing.
She sings „O mio babbino caro" to him.

MARIA
There. It's the last time Maria Callas will ever sing and it was just for you. My dear friend. Wipe your eyes.

She gives LARRY a tissue and touches his leather jacket.

MARIA
You used to dress better.

LARRY
This is a very expensive jacket. This look costs a bloody fortune.

MARIA
Oh dear. What will you do now. Have I bankrupt you?

LARRY
Don't worry. I still have Bad Dreams. As it were. And I was thinking of The Bolshoi Ballet dancing Spartacus in the Roman Coliseum. Whatever.

(pause)

Perhaps none of the above. Perhaps I'll go to Tel Aviv or Amsterdam to see an art exhibition. I don't know. Perhaps I'll sit home and read a book.

(pause)

What will you do?

MARIA
Don't ask questions that can't be answered.

Scanned with OKEN Scanner

Right now I think I'll walk some more. It's a beautiful day.

She rises, but motions for LARRY to stay seated. She kisses LARRY. They look at each other for a moment. Then she walks off.

MARIA vanishes into the green of the park while we hear her voice singing Casta Diva.

EXT. STREET. DAY 90
Avenue Mandel.

Looking up at Maria's apartment. The curtains are open above the terrace.

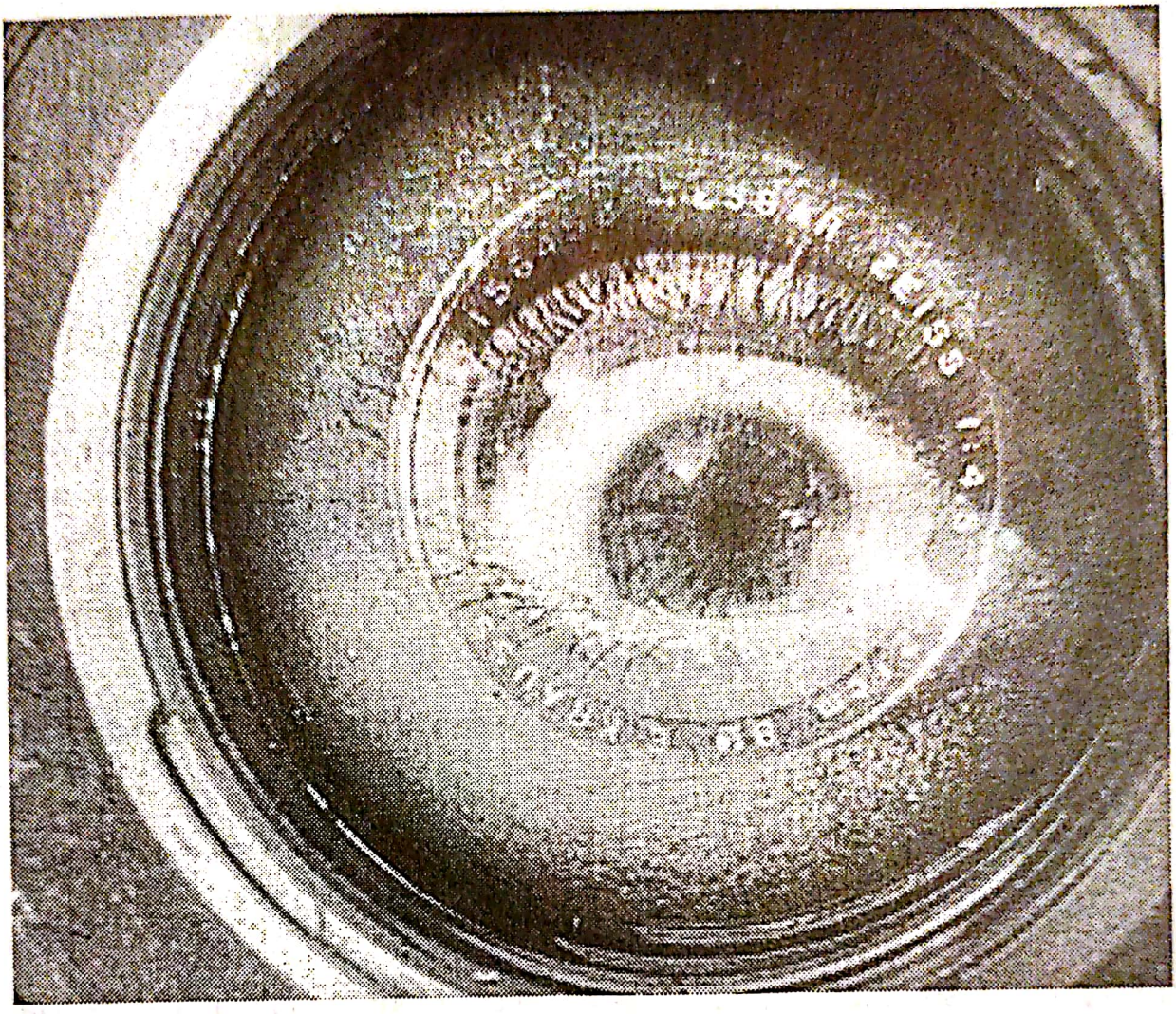
A hand reaches out and closes the curtains. They remain closed.

as

END TITLE

MARIA CALLAS, BORN KALOGEROPOULOU,
DIED A SHORT TIME LATER, ON 16 SEPTEMBER,1977.

Scanned with OKEN Scanner



LUCIAN PINTILIE

„După-amiaza unui torționar“

Scanned with OKEN Scanner

Un scenariu de
LUCIAN PINTILIE
după romanul Doinei Jela
Drumul Damascului

După-amiaza unui torţionar

1. TREN NAVETIŞTI – int-ext – zi – 42 m

Un tren de navetişti care de multă vreme trebuia casat se apropie de Giurgiu.

La fereastra murdară a vagonului Profesorul îi spune Ziaristei:

– În Univers nu există nimic fără cauză. Dacă ceva se produce aici, vizibil sau invizibil, este fiindcă altceva, vizibil sau invizibil, de aici sau din altă parte, l-a făcut să se producă. O frunză care se desprinde şi cade, gheaţa care se topeşte, trezirea bruscă din somn a cuiva, apariţia unei mici pete pe suprafaţa netedă a pielii. Un cutremur, o inundaţie, o recoltă abundentă de grâu, o invazie de insecte.

Camera pleacă să se plimbe pe culoar. Traveling lent de la stânga la dreapta. Navetiştii „catastrofei perpetue", noua generaţie de navetişti clonată după modelele originale din „Balanţa", doarme. Majoritatea sunt cu gurile căscate, guturăiţi, pentru că sunt prea gros îmbrăcaţi, horcăind uşor, dormind sub efectul de drog al discursului profesorului. Parcă a suflat vântul peste un câmp cu maci, aşa au adormit cu toţii.

Discursul profesorului continuă:

– Toate fenomenele din universul vizibil şi invizibil sunt supuse unuia şi aceluiaşi principiu al cauzalităţii. Şi totuşi lumea este plină de miracole – pe care mintea noastră nici nu le mai înregistrează. Puteţi dumneavoastră să-mi spuneţi cum se face că lumina trece prin geamul acesta, şi nu trece prin această parte a compartimentului nostru care e făcută din lemn sau din tablă?

Travelingul continuă peste gurile căscate, ai senzaţia că oamenii sunt împuşcaţi în ceafă.

Scanned with OKEN Scanner

„Sau de ce nu trece ea prin corpul dumneavoastră prin care trec, dimpotrivă, razele X, permițându-i medicului să vadă ce ați mâncat de dimineață sau pe grănicer să vadă prin peretele valizei ce avem între bagajele noastre când le prezentăm la vamă?"

Eu am fost, doamnă, foarte preocupat de demonstrarea pe cale rațională a existenței divinității.

2. TREN NAVETIŞTI – int-ext – zi – 12 m

Pe măsură ce ne îndepărtăm de profesor, discursul său se aude din ce în ce mai îndepărtat, apoi dispare cu totul.

În spatele navetiştilor dormind, peisajul pe care-l străbate trenul. Nesfârşite mormane de gunoi, trupuri putrezite de animale, câini vagabonzi, copaci singuratici şi, la orizont, cerul care începe să se înroşească.

3. TREN NAVETIŞTI – int-ext – zi – 18 m

Plan detaliu. Pe geamul aburit şi murdar al compartimentului, degetul profesorului desenează un triunghi.

Profesorul:

– Mai departe, când atomul a putut fi spart, iar asta nu s-a petrecut cu prea mult timp în urmă, s-a găsit un singur şi ultim element. Mai departe nu s-a ajuns. Şi acest ultim element ireductibil este quarkul. (Degetul profesorului fixează punctul.) Aici în vârf. Ce vedeți dumneavoastră aici sub forma acestui triunghi. Ce vedeți dumneavoastră aici sub forma acestui triunghi, este lumea materială în întregul ei. În afara ei nu există nimic. Dar prin extrapolare, prelungind cele două axe, eu obțin, ce? (Profesorul face ce spune şi adaugă primului triunghi pe celălalt, dublul lui.) Triunghiul acesta simetric cu primul aflat deasupra lui. Obțin lumea imaterială, antimateria.

4. TREN NAVETIŞTI – GARĂ – int-ext – zi – 13 m

Prin geam se disting semne vagi că ne apropiem de o stație CFR, o altă organizare a gunoiului, şi câteva vagoane abandonate.

Profesorul:

– Lumea materială e în continuă mişcare, ori, mişcarea, fie şi de aici până-n culoarul acestui tren Bucureşti-Giurgiu, se produce în timp. Mişcare şi timp. Mişcarea şi timpul sunt inseparabile. Imperiul lor acesta

Scanned with OKEN Scanner

este, triunghiul acesta de jos. (Degetul profesorului fixează celălalt triunghi.) Antimateria, deşi simetrică cu el, este nemişcătoare şi eternă.

5. TREN NAVETIŞTI – int-ext – zi – 20 m

Câțiva navetişti, din pricina încetinirii vitezei trenului, se trezesc – reflexul ajungerii la potou – şi ascultă cu ochii goi şi gurile căscate discursul despre timp.

– Ştiți ce este raiul şi iadul, doamnă? o interpelează brusc profesorul pe ziaristă.

– Eu cred, zice zâmbind şi puțin ezitând ziarista, cred că dacă facem rău suntem deja în iad. Pentru mine iadul şi raiul există într-un sens psihologic, ele se află în noi înşine...

Bătrânul domn aprobă fericit că ziarista nu a înțeles dinainte demonstrația şi că poate să continue frumoasa construcție.

Fluierul prelung al trenului anunță sosirea în stație.

– Iată, doamnă, aici avem obținută, prin extrapolare, antimateria. Pe desenul meu, aici, în centru, este (şi apasă cu degetul pe geam) Divinitatea.

Frână foarte puternică, frână românească, aleatorie, incontrolabilă din pricina degradării tehnice. Câțiva saci cad de sus din plase ca nişte ghilotine ori pietroaie. Nu există indignare, doar câteva înjurături simpatice adresate unui cal imaginar cu frâna nereglată: „Hooo, bă!"

6. TREN NAVETIŞTI – PERON GARĂ – int-ext – zi – 37 m

Prin geamul murdar pe care tocmai se marcase printr-o amprentă digitală poziția Divinității, se vede în transparență, pe peron, un om stăpânit de o emoție vecină cu panica, cu un buchet de flori de câmp în mână, în alta cu o sacoşă de plastic. Mută florile dintr-o mână în alta cu multă stângăcie – stângăcie care pare văzută printr-o lupă, pentru că ceea ce impresionează mai ales la acest om sunt mâinile, disproporționat de mari pentru statura lui mai degrabă scundă. Pare un om foarte vânjos, deşi mărunt şi slab. Fața lui e boțită de riduri şi adunată în jurul unei guri strânse, cu maxilarul ieşit, ochii imenşi fugind în toate părțile sub ochelarii cu dioptrii mari.

Întinde mâna după geanta de voiaj a jurnalistei, încurcându-se cu florile, nimeni dintre cei trei nu are umor pentru a trata cu naturalețe această încurcătură provenită din prezența unui obiect suplimentar: buchetul de flori.

Scanned with OKEN Scanner

Pornesc spre ieşire – se reia exact acelaşi traveling dinainte, stânga-dreapta, dar vagoanele sunt acum goale, doar nişte copii mai caută resturi de mâncare uitate pe bănci, găsesc pungi pe care le pocnesc.

Ziarista, intimidată de panica omuleţului, vorbeşte mai mult cu profesorul, banalităţi, debitate rapid, despre călătorie, ziua neobişnuit de caldă. Profesorul, de o politeţe desăvârşită, îl integrează şi pe omuleţ în conversaţia din care fusese exclus: Deci aici în Giurgiu Nord mai opresc şi alte trenuri, cât mai e până la podul peste Dunăre? etc... etc.

Omul care este îmbrăcat foarte îngrijit, dar total aiurea (blugi şi pantofi lucioşi de piele neagră) răspunde cuviincios, foarte atent să nu gafeze, crispat, încă multă vreme crispat şi ştergându-şi sudoara cu batista.

Nu se aud decât fragmente foarte scurte din această conversaţie, înecate în zgomotele generale ale gării.

7. GARĂ – MAŞINĂ – ext-int – zi – 15 m

Au ajuns în faţa unei Dacii vechi, hodorogite. Se scuză că e maşina lui de lucru. Scuzele, stânjeneala par disproporţionate – dar totul devine şi mai patetic când omul începe să se lupte cu maşina veche, ruginită – îi scapă o singură dată şi un picior în tablă – ca s-o deschidă şi să pătrundă înăuntru. Îi ia un minut lung să deschidă portiera. Mîna îi tremură îngrozitor, schimbă de câteva ori cheile între ele şi, în clipa când în cele din urmă reuşeşte, amândoi invită femeia să urce în maşină.

8. MAŞINĂ – int-ext – zi – 20 m

Înăuntru e şi mai rău. E un miros urât, de haine foarte vechi şi pline de praf, de beci. Femeia, care se vede imediat că e o „fiinţă delicată", surâde şi păleşte. El intensifică scuzele. Despre Dacia veche, despre dezordinea din ea, n-a apucat să curețe, fiindcă munceşte mult, scuze pe care profesorul are în sfârşit inspiraţia să i le întrerupă cu o tematică pe care o va folosi mereu în povestea noastră de câte ori va fi prins la înghesuială.

– Ei, spune-mi –.se adresează profesorul ziaristei cu un fel de idilism structural, mistic, pe care nici condamnarea la moarte pe care o avusese sub comunişti nu i-o alterase. Ai putea să bănuieşti cu ce se ocupă prietenul nostru Franț Țandără, de treizeci şi cinci de ani? Omul acesta practică o meserie atât de subtilă, aş putea spune nobilă. Milenară. Ancestrală. Profesie biblică. Al-bi-nă-ri-tul – desparte el silabele, cu sentimentul cert că universul e bine gospodărit.

Jurnalista:

– Unde mergem acum?

Scanned with OKEN Scanner

9. DRUM SPRE PĂDURE – MAŞINA – ext – zi – 60 m

Dacia ruginită încercând să înainteze slalomând printre gropi care ciuruiesc un drum de asfalt (la origine) – drum de câmp – departe se vede Dunărea sticlind, undeva mai la dreapta o lizieră de pădure. Spre acea pădure se îndreaptă maşina.

GENERIC

10. MAŞINĂ – int-ext – zi – 53 m

– Doamna a întrebat unde mergem acum? întreabă profesorul ca şi cum ar ghici gândurile neliniştite ale jurnalistei. (Suntem din nou în interiorul maşinii.)

– Acum mergem la fermă – spune Franț Țandără parcă rânjind, dar după o anume întârziere.

– Ce fermă?

Din nou Țandără răspunde cu întârziere, atent să reducă viteza, pentru că drumul a devenit catastrofic.

– Nu e propriu-zis o fermă, spune el, e o căsuță, o baracă în mijlocul câmpului, mi-a rămas de la tata (groapă – toți se lovesc de plafonul maşinii)... acolo ținea el oile... şi eu țin albinele acum (groapă – săritură în tavan). E un copac... e frumos. (Groapă) O să servim şi masa acolo... Uite, am adus – zice el înălțând sacoşa de plastic de pe podea spre groaza femeii – şi nişte mititei reci.

Apoi parcă îl apucă remuşcările că a trăncănit prea mult şi se închide în mutenie. Profesorul vrea să reanime conversația care a murit.

– Şi Dunărea în ce parte e?

Franț indică vag o zonă – arătând indiferența lui absolută față de amplasamentul Dunării.

– Aaa – spune mirat profesorul. Eu ziceam că-i mai la dreapta...

Franț tace, nu comentează. (E o bucată mai lungă de drum fără gropi şi Franț profită din plin.)

– Şi Bulgaria? În ce parte e Bulgaria?

– Bulgaria? Păi Bulgaria este dincolo (în sensul că Bulgaria, doar se învață şi la şcoală, nu e în România). A rămas în spate acum. La câțiva kilometri de aici, vreți să mergem s-o vedem? întreabă el şi a şi pus mâna pe volan să întoarcă.

– Nu, nu, spune speriată ziarista.

– De-acolo luați brânza – îl denunță profesorul, gândindu-se la faimoasa brânză bulgărească.

Scanned with OKEN Scanner

– Care brânză?

– Păi nu luați brânză din Bulgaria?

– Nu, nu, eu n-am fost niciodată în Bulgaria. (Pauză.) N-am ieşit niciodată din țară – precizează el lucrurile ca să elimine de la început confuzia.

– Păi Bulgaria e la o azvârlitură de băț – spune moale profesorul şi cam buimac.

– Nu, păi nu v-am spus, se-nfierbântă puțin Franț, că poate fi bănuit de asemenea frivolități, ce să caut eu în Bulgaria? N-am fost şi nici n-am să mă duc. Eu nu mi-am scos niciodată paşaport – semnalează el cu demnitate. Mie albinele îmi ia tot timpul. (Pauză.)

11. MAŞINĂ – int-ext – zi – 30 m

Zona de grație s-a terminat. Reîncep hârtoapele, la început mai rar, apoi zgâlțâindu-i din nou bine pe toți.

– Cum iernează albinele în pădure, bine? lunecă profesorul spre tema lui de conversație preferată.

– Nu ştiu – spune mai întunecat Franț. Nu ştiu (sare din nou spre plafon), cred că da. Eu nu le-am lăsat niciodată, acum le las, experimental.

– Vezi, spune din nou profesorul, adresându-se ziaristei, impresionat de această dimensiune veşnic neliniştită, exploratorie a spiritului uman. Spre sfârşitul vieții, el vrea să vadă cum e, nu se lasă, experimentează.

Gropile îl exasperează pe Franț, se scuză ca şi cum cineva l-ar învinui personal de starea drumurilor.

– Vă rog să mă iertați... drumul este foarte prost. (Bate de câteva ori cu piciorul în podeaua de tablă spartă a maşinii.) Şi maşina asta împuțită... Am şi una nouă. Dar pe aia nouă mi-a interzis băiatul s-o iau, deşi eu i-am făcut-o, mă înțelegeți, eu i-am făcut-o cadou, cum i-am făcut şi am să-i tot fac, numai să nu mi-l ia Dumnezeu. „Şi în clipa aia ochii care-i fug în toate părțile se opresc, roşii şi inundați de lacrimi, iar fața boțită devine şi mai mică şi se boțeşte şi mai tare: omul nu-şi mai suportă tensiunea nervoasă şi plânge, şi-a adus aminte de ceva care să-i desfunde izvorul lacrimilor, se lasă în voia acestei amintiri şi plânge."

12. MAŞINĂ – int-ext – zi – 24 m

A oprit maşina şi plânge cu bărbia în piept, crispat, chinuindu-se să-şi rețină plânsul. Ziarista e foarte stânjenită de această depresiune nervoasă. La bord fotografia unui tânăr de vreo 18 ani – probabil băiatul lui.

Scanned with OKEN Scanner

– Şi cu partidele politice cum mai e aici la Giurgiu? încearcă încă o dată profesorul, dintr-un prea plin de naivitate şi candoare (dar lipsit de fler) să orienteze discuţia în altă parte.

– I-am dat-o şi o să-i dau tot, până când am să mor, tot ce am, repetă el îndârjit, numai să nu mi-l ia Dumnezeu. Fiindcă el este pedeapsa mea de la Dumnezeu, abia reuşeşte omul să spună, cu gura înţepenită de plâns şi din cauza efortului vocea îi seamănă cu un lătrat, apoi îşi suflă zgomotos nasul.

– Dar băiatul dumneavoastră nu poate munci el însuşi? îl întreabă ziarista cu răceală.

Deşi rostit fără nici o vehemenţă, răspunsul cade usturător ca un bici.

– Nu.

– De ce? insistă ziarista.

– Pentru că băiatul meu nu are decât 37 de ani, dar este de la 19 ani bolnav de ciroză. *Este păcatele mele pe care le trag.*

13. MAŞINĂ – int-ext – zi – 17 m

Apoi dă drumul din nou la maşină. Merge foarte încet sau drumul s-a mai potolit?

Profesorul reia discursul său iluminat, optimist. Prin parbrizul maşinii se vede o pădure de care ne apropiem.

Profesorul:

– Mierea nu se alterează. Arheologii au găsit miere, păstrată în vase de lut, de ceramică, de mii de ani. Apicultura era la loc de cinste în epoca faraonică. Aşa se explică faptul că pe fruntea boului Apis, cea mai mare divinitate la egipteni, se afla o albină, iar în scrierea hieroglifică, albina însemna abundenţă. De la Aristotel ne-au rămas date preţioase cu privire la viaţa albinelor etc... etc.

14. MAŞINĂ – BARACĂ – int-ext – zi – 12 m

Au ajuns la baraca din câmpie. Nu departe de pădure. Prin preajmă un combinat avicol care, când bate vântul rău, umple totul de putoare.

Un teren cam de o mie de metri înconjurat de un gard putred, cârpit ici-colo cu tablă. Un singur lucru înnobilează şi dă o dimensiune aventuroasă, ciudată, spaţiului acesta mediocru: un stejar sau poate un ulm care răsare acolo fără nici o noimă. Nişte fire electrice sau telefonice îl străbat şi se pierd la orizont.

15. BARACĂ – ext-int – zi – 42 m

Pătrund cu toţii în interiorul barăcii – care e o combinaţie trăsnită de scândură şi tablă de garaj. Pe jos e pământ, dar există un televizor alb-

Scanned with OKEN Scanner

negru, ba chiar două, suprapuse, într-un colț niște stropitori, furtunul și o mașină de cusut, o combinație de garaj și dormitor.

– Uite niște mici – spune el unei femei cu părul alb. Ochii nu se văd, fiindcă poartă ochelari fumurii.

Toată lumea dă din cap, dar abia se aud vag niște sunete care au tonalitatea salutului.

– Nu serviți niște sucuri – îi întreabă el înainte de a-i invita să se așeze.

– Nu, nu, spune speriată ziarista.

– Bine, am să vă servesc atunci niște miere.

– Lăsați, nu e nevoie acum.

– Luați loc, vă rog, spune el cam autoritar, dar înăuntru nu e decât un scaun alb de bucătărie.

El face un semn către femeie care aduce de afară două scaune de camping cam ruinate, în care te cufunzi bine. Femeia merge destul de sprinten, abia mai târziu ne vom da seama că e oarbă.

– Sunteți dumneavoastră când erați mic? întreabă ziarista, aplecându-se spre o fotografie fixată în perete și recunoscându-l pe Țandără după maxilarul său cam ieșit în afară.

– Da... e de irozi – spune el verificând și schimbând unghiul privirii prin lentile.

Într-adevăr, sunt copii de 10-12 ani jucând un spectacol de irozi, cu coifuri și platoșe și spade de carton, o fotografie clasic înduioșătoare mai ales când pe fotografie apare degetul enorm (al lui Țandără) și se aude vocea lui groasă:

– Uite, ăsta e mort... și ăsta e mort... ăsta e în Australia.

Stau mai multă vreme aplecați asupra fotografiei, căci nu mai au ce să-și spună.

– Nu vreți să serviți o cafea?

– Nu, nu, o apucă din nou panica pe ziaristă. Haideți să începem, c-avem treabă multă – spune ea răsfățându-se ca o învățătoare cu copiii.

– Poate preferați mai bine afară... E foarte frumos dacă nu bate vântul dinspre Avicola.

16. BARACĂ – CURTE – ext – zi – 86 m

Ies afară în curtea năpădită de fiare vechi de care țăranul român nu se-ndură să se despartă. Copacul maiestuos, o masă și două bănci de lemn.

În fund stupii și un maldăr de lemne de foc de pădure.

Profesorul se-ndreaptă spre stupi extaziat.

– E după lemnele alea – spune Franț profesorului, crezând că acesta caută closetul de țară.

– Nu, nu, mersi... Recoltați și venin de albine?

Scanned with OKEN Scanner

– Nu mai recoltăm. Gata de-acum. E greu, domnule.

– Şi ce metodă foloseaţi, narcotizarea sau electroşocul?

– Electroşocul – spune fără ezitare Ţandără.

(Nici unul din cei doi, torţionarul Ţandără şi fosta victimă Profesorul, nu remarcă macabra coincidenţă cu celălalt electroşoc, faimosul electroşoc al spitalelor psihiatrice, excepţional pentru obţinerea mărturisirilor.)

– Pentru a produce şocul electric asupra albinelor, îi explică profesorul ziaristei, e nevoie de (marchează cu degetele): 1) generator de impulsuri, 2) sursa electrică, 3) grila de excitaţie pe care se adună albinele încrezătoare.

– Uitaţi sucurile, le-aţi uitat înăuntru... nu-i iartă Franţ Ţandără.

Oarba cu ochelarii fumuri depune pe masă lichidul gălbui, cald, care a început să fermenteze şi paharele de plastic.

E foarte limpede că nu agreează această vizită, dar că nu îndrăzneşte să o saboteze. Are însă răspunsuri monosilabice sau mormăite, ininteligibile.

Ziarista (neîndemânatică tehnic) scoate casetele, aparatul, aranjează puţin crispată mise-en-scena înregistrării.

Ţandără dă de mâncare la porci, vorbeşte în limbajul lor, amână cât poate clipa mărturisirii.

– Generatorul de impulsuri, continuă profesorul, este un aparat electronic alimentat la o sursă de energie de 9-12 V, care produce impulsuri electromagnetice optime.

– Optime pentru ce? îl taie enervată ziarista, pentru că e ceva care nu merge la casetofon.

– Optime pentru eliberarea veninului – spune puţin derutat profesorul.

Se aude un tunet îndepărtat, apoi o înjurătură scăpărând ca un cuţit, dar neinteligibilă, în ungureşte sau ţigăneşte, învăţată de Franţ la una din închisorile sale.

Vântul a schimbat direcţia.

– Bate dinspre Avicola, spune Ţandără ca un marinar care anunţă furtuna.

Câteva tulpini de porumb se îndoaie ca un arc spre interiorul curţii, pe masa de lemn zboară punga de plastic umflată de vântul răsucit, ziarista opreşte zborul pungii, apoi automat duce mâna spre poşetă de unde scoate o batistă, e lividă, parcă îi vine să verse. Îşi bagă nasul în batista parfumată ca să scape de putoarea de mortăciune, de groapă comună brusc intervenită şi-l roagă de-a dreptul:

– Haideţi să începem. Vă rog mult, haideţi să începem.

Omuleţul se aşază la masă şi începe destul de prompt să debiteze fraza deja învăţată.

Scanned with OKEN Scanner

– Începutul copilăriei mele a fost foarte tragic...

– Stați puțin că nu eram pe înregistrare. Uite acum, declanşează ziarista caseta şi şopteşte repede în microfon: *„Întâlniri – Torționar – Victime – serial – Memoria noastră – numărul 3."*

Îi face semn să înceapă.

Țandără aşteaptă liniştit. Ziarista opreşte caseta. Îi explică lui Țandără ca unui copil înapoiat.

– Dacă vreți încă o dată... Când apăs eu... şi nu mai vorbiți aşa repede... Uite acumaaa... (apasă şi-i face şi semn cu mâna.)

Țandără reîncepe. (Am crede că e un gag dacă nu l-am şti pe Țandără fundamental lipsit de simțul umorului.)

– În-ce-pu-tul-co-pi-lă-ri-ei-me-le-a fost foarte tragic, şi aşteaptă confirmare din partea ei după fiecare cuvânt să continue.

– Nu, nu, nu chiar aşa... spune ea puțin iritată. Mai natural, cum vă vine dumneavoastră...

Țandără dă din cap că de data asta a înțeles, n-o să mai rateze. Într-adevăr, spune textul excelent, n-o să mai poată reface niciodată o dublă ca asta.

– Începutul copilăriei mele a fost foarte tragic. La 12 ani m-am dus copil de trupă la un regiment, 5 infanterie, din Giurgiu, din localitatea unde m-am născut.

– Iertați-mă, se fâstâceşte ziarista. Vă rog foarte mult să mă iertați, cred că n-am apăsat şi nu s-a declanşat.

– Nu face nimic, spune Franț bine dispus, căci a prins gustul dublelor ca artiştii.

– Haideți că acum o să iasă grozavă.

– Asta iese de premiul întâi – se încurajează ei reciproc, amintind de optimismul momentelor de disperare din cinematografie.

Fondu.

17. CURTE – ext – zi – 46 m

– Începutul copilăriei mele a fost foarte tragic. La 12 ani m-am dus copil de trupă la un regiment, 5 infanterie, din Giurgiu, din localitatea unde m-am născut. Aici a durat copilăria mea de trupă până la sfârşitul războiului din '44, când regimentul s-a desființat, e bine, nu? – zice el fericit de interpretarea lui – acu' e bine, nu? în sfârşit destins că au trecut hopul.

– De ce v-ați oprit? – opreşte ziarista casetofonul. E foarte bine, de ce v-ați oprit? – spune ea cu tristețe, convinsă acum că nu vor depăşi niciodată momentul startului.

Scanned with OKEN Scanner

Țandără se simte foarte vinovat, stă cu capul în pământ...

– Nu vă opriți orice o fi, îi pune mâna pe umăr fostului torționar, în chip de încurajare, fosta victimă.

Țandără dă din cap, apoi reîncepe, la început mai timid, dar corect, apoi prinde din nou curaj, ziarista şi profesorul îi zâmbesc, îl încurajează... Când ajunge la fragmentul când se împiedicase ultima oară „până la sfârşitul războiului, când regimentul s-a desființat", Țandără le face semn că aici se încurcase el *ultima oară*, dar acum o să vadă ei cum va merge fără probleme, neîntrerupt, într-adevăr e impecabil, ei îi fac pe muteşte semne, semne de felicitări şi aplauze, el continuă foarte destins, chiar cu o uşoară plăcere teatrală, melodramatică, care prinde bine textului.

– „După aceea am rămas al nimănui, dormind prin gări, am dormit prin Gara de Nord şi acolo am furat, am trăit, am revenit şi la Giurgiu."

Dar în clipa aceea sună telefonul şi el se pierde complet cu firea.

Repetă textul cam bâlbâit în timp ce telefonul nu încetează să sune.

„Am dormit prin Gara de Nord şi acolo am furat, am trăit, am revenit şi la Giurgiu."

– Iertați-mă, spune el, nemaiputând să reziste parcă tentației de-a vorbi cu iubita. Să nu fie cumva Ticuță. Alo, da... da, băiatule... da, Ticuțule... păi nu, că... nu mă, nu e... păi pleacă, ştiu eu... pă seară pleacă... Nu-ți fă griji, Ticuțule.

E o scenă foarte lungă această scenă de la telefon. (Acum e schițată doar o mică parte a ei – compusă numai din interjecții, fragmente de cuvinte, de fraze defensive, docile, supuse – cuvinte umilite... Cineva de partea cealaltă a firului, cu o voce neplăcută, autoritară, de cap, ca o femeie nevrotică sau un copil foarte iritat, îl ceartă, îl muştruluieşte, în sfârşit îi trânteşte telefonul în nas.)

18. CURTE – ext – zi – 17 m

Franț Țandără nu apare imediat din casă. Îşi întârzie apariția, îi e parcă ruşine că oaspeților – care au venit să înregistreze mărturiile unei bestii torționare, el le oferă imaginea asta jalnică în care e admonestat cu asprime de Stelică, fiul lui cirotic. Se aşază pe bancă timid, lângă ziarista care a început sumbră, total nemulțumită de acest demaraj, să fumeze tot mai vârtos. Pare şi mai mititel, o mână de om, bea nişte suc dintr-un pahar de plastic, pentru a umple, a face mai naturală tăcerea, evită să evoce cât de vag conversația telefonică, ca şi cum nu ar fi existat.

– Ce nu înțeleg eu e cum de aveți telefon în pustietatea asta? – întreabă profesorul consecvent cu destinul său de a schimba subiectele în momentele delicate.

Scanned with OKEN Scanner

19. CURTE – ext – zi – 45 m

Acum imaginea e plonjată – camera e plasată undeva foarte sus, în copacul maiestuos. Din unghiul camerei, jos se văd toate personajele povestirii noastre: Franț Țandără şi Jurnalista – pe banca de lemn de lângă masă – în picioare Profesorul şi Oarba care trebăluieşte tot timpul, acum atârnă nişte rufe pe o frânghie.

Întrebarea profesorului îi dă aripi lui Franț Țandără. Se ridică în picioare şi fixează demascator exact punctul de unde este filmat.

– la priviți acolo...

Toți ridică privirea în sus, dar ezitant, cu aproximație.

– ...Mai la dreapta, mai la stânga, îi ceartă Țandără necruțător. Nu, nu acolo... Puțin mai sus.

Nu-i lasă până nu privesc exact în punctul de unde filmează camera.

– Acolo... Ăla e... aşa... Aşadar. Vedeți nişte fire pe acolo. Ei, alea e fire telefonice, mai sus e şi firele electrice. Acum uitați-vă la mine, nu, nu, uitați-vă la mine (îi obligă el cu o nebănuită autoritate să se uite la el). Eu am ieşit de la psihiatrie acum treizeci şi cinci de ani, ei bine, stimată doamnă, eu n-am plătit de-atuncea un ban, mă-nțelegeți, poate nu e clar, un ban la stat... că e telefon, că e radiofonie, că e electrică, eu le trag pe toate de pe fir, că eu am învățat în puşcărie chestia asta, statul ăsta e un stat de escroci, fură ei, fur şi eu, cum o să-i plătesc impozite, eu sunt apicultor şi sunt zidar, doamnă, eu n-am plătit, doamnă, un leu pentru impozite. NICIODATĂ – spune el radical şi demn. Am furat lumina, radioficarea, telefonul de la firele care trecea prin copac şi la Giurgiu la garsonieră am făcut la fel. Fur tot, doamnă, uite şi banca asta am furat-o din Parcul Carol.

– Da, e adevărat – confirmă trist profesorul – în România există obiceiul ăsta. Trag direct de la cablu şi se cam electrocutează.

– Păi dacă e boi... păi dacă e boi... Eu de ce nu mă electrocutez? s-a enervat de-a binelea Țandără.

– Şi cu tatăl dumneavoastră cum a fost... cum şi de ce l-ați omorât? întreabă brusc jurnalista agasată de nesfârşitele lui ocoluri.

Întrebarea jurnalistei îl descumpăneşte tare pe Franț, e ca un sac de nisip care-l loveşte în frunte.

20. CURTE – ext – zi – 5 m

Un copil blond cocoțat în vârful copacului priveşte spre Franț Țandără care se reaşază, lent, înapoi pe bancă. Ține în brațe o veveriță sau nişte pui de pasăre cărora le dă firimituri de pâine.

Scanned with OKEN Scanner

21. CURTE – ext – zi – 130 m

Suntem din nou la nivelul pământului.

– Cu tata?

– Da, spuneți-mi cum a decurs, cum a fost?

El tace, câştigă timp.

– Cum de-ați câştigat casa, mă rog, baraca asta?

El tace, încă e buimac.

– Doamnă Ioana, la bază asta e fosta lui stână de oi... Avea vreo 20-30 de oi...

– Ştiu. E fosta lui stână, de acord. Dar după lege era interzis să moşteniți, oricum era un paricid...

– Da, aşa e... aveți dreptate... chiar aşa îi spune... răspunde el parcă oficial. Paricid, mi-a spus şi mie avocatul.

Apoi începe foarte lent să se dezbrace. Îşi scoate mai întâi puloverul englezesc (sic!), apoi desface cămaşa, o scoate din pantaloni, în jurul mijlocului are un soi de brâu cu buzunare de piele.

– Uite legea, doamnă, spune el cu tristețe. Doamnă, nu există nici o lege, totul se cumpără. Paricid, adică cum paricid? – şi se bate pe cingătoarea aia care e burduşită cu bani.

Pauză. Îşi bagă cămaşa în pantaloni, se-ncheie la nasturi.

– Doamnă, în 4 Martie optzeci şi unu, cînd doctorii i-au deschis abdomenul băiatului, nici măcar nu l-au mai cusut la loc, ca lumea, ia-l, nene, du-l acasă, să nu moară prin spital, adică ei îl îngropaseră deja, dar eu însă m-am ambiționat. M-am dus la biserica Sfântu' Dumitru din Colentina şi m-am rugat. Doamne, nu mi-l lua, că nu mai fac averi aici pe pământ, ci în cer, dar uite că nu m-am ținut, pe pietrele alea de biserică am făcut lac de lacrimi, dar nu m-am ținut, dom'le, nu m-am ținut, spune el cu îndârjire, strângînd din dinți şi lovind cu pumnul în masă, strivind parcă acest viciu, această poftă de bani care-l chinuie.

Pauză foarte lungă. Copilul din copac îl priveşte. Ziarista îl priveşte şi tocmai când încearcă să spună ceva se aude vocea lui.

– Şi dacă n-aveam banii ăştia ce făceam? Nimic nu făceam.

Replica trebuie să fie foarte lucidă, albă, dreaptă, vizionară – să descurajeze orice ultim ocol să revină.

– Totuşi, haide să revenim, pe tatăl dumneavoastră, cum l-ați omorât?

Se aude telefonul din nou. Foarte trist, el se ridică, nu-i răspunde ziaristei, merge la telefon, ziarista aprinde o altă țigară, nevasta cu ochelari fumurii bate o maioneză.

– Da, răspunde el la telefon, e epuizat, e trist, nu mai e speriat de băiat, e pur şi simplu foarte trist... Da... Da... Păi mâine... Nu... Nu... N-auzi mă

Scanned with OKEN Scanner

că mâine? (apoi brusc devine panicat). Să nu vii pe-aici... Auzi, mă, să nu te prind pe-aicea. (Vocea de la capătul firului creşte din nou în intensitate şi în acute.) Ce, vrea să vie şi Teodorescu? Nu discut, domnule, cu el, nu discut cu Teodorescu, nu dis-cut cu Teo-dorescu. (Pauză.) Da, bună ziua, domnul Teodorescu... Vă ascult... Ce să căutați aici? Ce să mă convingeți, că eu sunt major. Domnule, să nu se bage în treburile mele, e clar?... I-am dat maşina, Dacia Station, eu umblu în hârbu' ăsta, nu contează, nu contează, i-am dat totul – şi o lacrimă, din reflex poate, vibrează în vocea lui – i-am dat totul, vă rog să nu mai telefonați, am treabă, am musafiri (pauză) mă priveşte personal (pauză) mă priveşte personal. Vă rog s-o lăsați mai moale cu amenințările... şi să nu mai dați telefon, spune el şi trânteşte telefonul – apoi iese literalmente amețit de eroismul şi fermitatea sa, călcând puțin împleticit. Vezi să nu mai răspunzi la telefon – îi spune lui nevastă-sa care continuă să bată maioneza şi se aşază lângă ea pe bancă.

Telefonul sună. Instinctiv nevasta se ridică, dar simțind fulgerul privirii, se reaşază la loc pe bancă, în continuitatea aceleiaşi mişcări.

Jurnalista simte că nu mai poate repeta acum întrebarea cu taică-su, de aceea pune o altă întrebare legată de nevastă.

– Atunci când v-ați luat?... (pauză, caută o formulare mai adecvată, n-o găseşte)... a ştiut cine ați fost?

– Da. Da. I-au spus mulți: vezi că ăsta poate să te omoare. Şi mama i-a spus. Mama mea a fost prima care i-a spus. E un om cu care n-ai să stai, o să-ți facă ca ta-su, are toate defectele lu' ta-su. Şi ei nu i-a fost frică. (Pauză mare.) Sau i-a fost şi nu s-a manifestat.

Țandără pune mâna pe mâna ei. (Ca să nu mai bată maioneza sau aşa, din tandrețe?)

– Dar eu m-am impus la ea. Când am spus „faci lucrul ăsta", trebuia să-l facă. L-a făcut, a fost supusă. Şi eu am apreciat, dacă mi-a suportat darul ăsta, răutatea asta. Că am răutate, să ştiți.

În timpul acestei replici, ea întoarce capul spre el, ca şi cum l-ar vedea. Nu confirmă nimic, dar exprimă o fidelitate profundă de animal.

– Ea e partenera mea de viață – zice el foarte încet, puțin sub formă de glumă, ca să-i fie acceptată o declarație cam patetică.

Fața ei tresare foarte uşor.

– Hai, du-te tu şi adu nişte suc, că nu mai e suc – o bate el prietenește pe fund.

Femeia se ridică, se duce după suc.

– Vreți să vă spun de tata, hai să vă spun cum a fost cu tata, spune el, exact în clipa în care puteai jura că nu îşi va mai aminti, că nu vrea să-şi mai amintească vreodată de asta. (Pauză.)

Scanned with OKEN Scanner

În toată scena care urmează – telefonul sună de vreo 6-7 ori. Țandără, bineînțeles, nu are nici o reacție.

„Va să zică eu de la Gara de Nord m-am dus la comunişti, vă spun pe scurt, şi de la comunişti înapoi la tata, aveam, câți ani aveam? 15 ani aveam. Eu n-am pe nimeni, a zis tata, numai pe tine te am şi mi s-a înmuiat sufletul şi m-am întors la oile lui. Rău ai făcut că ai plecat, ce eşti tu acuma, mă? Un amărât, un cioban, iar altul, un şef mare de la partid chiar îmi spunea, dacă ar fi fost tatăl meu, eu i-aş fi dat una în cap.

Eu vreau să fiu mai scurt. Deci a venit evenimentul când s-a petrecut, într-o marți, chiar marți cădea.

La orele 7 a izbucnit un scandal, care pot să documentez, dar vreau să fiu scurt, un scandal între mine şi tata, din cauza concubinei, amenințând că să plec, m-a făcut bolşevic, du-te dracu' la partidu' tău, acolo ți-e oamenii tăi." (Pauză.)

22. CURTE – ext – zi 5 m

„I-am cerut căciulă, i-am cerut să-mi dea şi mie ce mai era de dat, era 7 septembrie, n-a vrut să-mi dea nimic." (Pauză.)

23. CURTE – ext – zi - 8 m

„Şi în scurtul ăsta timp iau hotărârea să-l ucid. M-am dus, am luat un topor, noi ne scandalizasem un pic, dar fără agresivitate.

El iese afară din casă, era întuneric, nu aveam lumină electrică, el iese nepregătit şi-i dau ca un laş cu toporul în cap, îi dau două lovituri."

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

LUCIAN PINTILIE

După-amiaza unui torționar
Câteva idei fixe după terminarea filmărilor

Toată lumea respinge acest subiect, există o antipatie naturală pentru subiect. Cristalizarea conștiinței vinovate e sabotată prin indiferență, absență - dar poate fi şi activ şi asumat sabotată de oficialități. (De dreapta sau de stânga.) Un sabotaj la care colaborează toată lumea.

În film, cu excepția Ziaristei, care are mai de grabă o obsesie profesionistă, nu una morală, toată lumea sabotează deconspirarea crimei. (Fiul țirotic, soția oarbă, profesorul victimă, şi toate victimele, ori rudele victimelor evocate!)

Toată lumea e împotriva mărturisirii.

Franț copil trăieşte într-o lume feerică, în afara crimei. Din clipa în care participă la crimă (abandonarea mătuşii pitice pe un câmp unde probabil va fi devorată de lupi) glisează în altă lume, a banului şi a crimei naturale. De la crima naturală glisează spre crima infernală.

Crima infernală o descoperă inițiat de torționară, travestită în fetiță angelică. Această crimă nu interesează însă pe absolut nimeni. Țandără ajunge în mod grotesc să devină actorul propriei lui mărturisiri. Nu-şi mai găseşte alinare, mântuire, descoperă cel mult o anumită voluptate a destăinuirii crimelor, dar în rest mărturia lui, oricât de atroce e, nu impresionează pe nimeni. Mărturiseşte în gol o crimă care e privită cu oroare şi indiferență în acelaşi timp.

O veşnică mărturisire, fără nici o perspectivă de alinare - definiție posibilă a iadului. *De altfel, teza principală a filmului este că iadul se află pe pământ.*

Pedeapsa lui e că pedeapsa nu mai vine. Pedeapsa e aşteptarea veşnică a pedepsei. Acesta este iadul: aşteptarea veşnică a pedepsei.

Eu descriu o după-amiază în iad.

„Dacă facem rău,
suntem deja în iad."

Un film despre incapacitatea totală a românului de-a se căi, de-a se mărturisi. într-o țară în care conceptul căinței este disprețuit la scară națională – un asemenea personaj ca Țandără e privit ca un nebun. (Fireşte că, trăind în România, Țandără e cam nebun.)

„Hai, mă, să mărturisim", le-am spus.
- Şi ce v-au spus?
Mă, tu eşti nebun?
Ce, eu sunt nebun ca tine?
Am copii de crescut, făceau,
vrei să-mi alung copiii să plece?
Fugi, mă, de-aici, mi-a spus altul,
că se-ntoarce roata, vine iar comuniştii.
Ăsta are o fermă de porci.
Ce, n-am trăit bine în comunism?"

Conştiință flască care nu vibrează, cea mai flască, mai inertă conştiință, conştiința noastră *românească*. Foetus etern, neputincios de-a se structura, profitând de starea placentară care-l inocentează, netulburat de nimeni şi de nimic vreodată, de ochiul critic şi constructor al Bisericii bunăoară, *iată conştiința noastră*, tâmpită pe deasupra de imensul echivoc moral născut după parodia de revoluție şi de promiscuitatea complicității călău-victimă.

Iar eu pentru prima oară construiesc un film care are o ambiție de electroşoc moral.

Vreau să electrocutez această conştiință, cu atât mai îndârjit vreau, cu cât ştiu că nu va avea nici un ecou tentativa mea. Ce înseamnă o victimă? Dar o sută? Dar o mie?

Torționarul vorbeşte de 100 de victime.

(- Ați spus că şi dumneavoastră
ați torturat un om în agonie.
Torționarul tace.
- Câți credeți că au murit aşa?
- Poate să fie o sută numai la mine.
- Câți ați spus: o sută?)

Ziarista a auzit bine, nu a înşelat-o auzul: o sută de victime.

Scanned with OKEN Scanner

Şi de ce nu albim când auzim cifra de 100 - şi ne cutremurăm cu oroare când auzim de pakistanezul ăla cu cei 100 de copii omorâți - crime sexuale - şi care va fi spânzurat de 100 de ori, tăiat de 100 de ori, de 100 de ori azvârlit în acizi?

Despre copac

Copacul acela e un copac al crimei şi al groazei.

Acolo e înmormântată fetița, acolo e omorât tatăl, acolo e prima moarte a bătrânei, acolo sunt evocate cele mai atroce crime din universul concentraționar (acolo se ard testiculele cu țigara, se electrocutează tălpile).

Tot pământul din jurul lui e îmbibat de sânge şi de sudoarea morții.

Dar el trebuie să rămână paradisiac. Duhorile morții sunt acoperite de miresme şi culori paradisiace - ca nişte ciuperci otrăvite, splendid colorate. Imaginile înşelătoare sunt furate din paradis. Torționara se insinuează în acest univers imitând legănatul îngeresc al fetiței. Clopoțeii cântă în copac – dar mărturisesc o crimă monstruoasă. Avem toată recuzita crimelor în jurul copacului, sau agățată prin crengi.

Scanned with OKEN Scanner

E un copac al groazei şi al morții construit după toate regulile, imaginile paradisului. Un copac infernal şi un copac teatral în acelaşi timp.

Un copac teatral care domină, încoronează un spațiu teatral şi care adună în jurul lui toate spectrele - acționând sau odihnindu-se în culise. Toate sunt spectre - în afară de Țandără la vârsta inocenței.

Un copac teatral care are o față - spre acțiune, iar cealaltă față spre culise.

Un copac teatral, al vieții şi al morții. Nu are viața atâtea imagini furate din paradis?

Un univers paradisiac *infiltrat* cu elemente infernale - dar de expresie gingaşă - torționara care se dă în leagăn ca fetița, găleţica, lopățica, ciorapii negri în care se pune nisip, clopoțeii - care amintesc moartea celui care n-a vrut să mărturisească.

Infernul infiltrează de la început orice imagine pozitivă. Prima dată se infiltrează parodiind demonstrația (teorema) pe cale rațională a existenței divinității, prezența lui Dumnezeu în centrul energiei pure, în centrul universului. Deci prima infiltrare se realizează prin parodie. (Preotul – e un

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

intrus – care introduce drogul prin seducerea oligofrenei – în centrul triunghiului care reprezintă energia pură se află nu Dumnezeu, ci asasinul mânjit de sânge.)

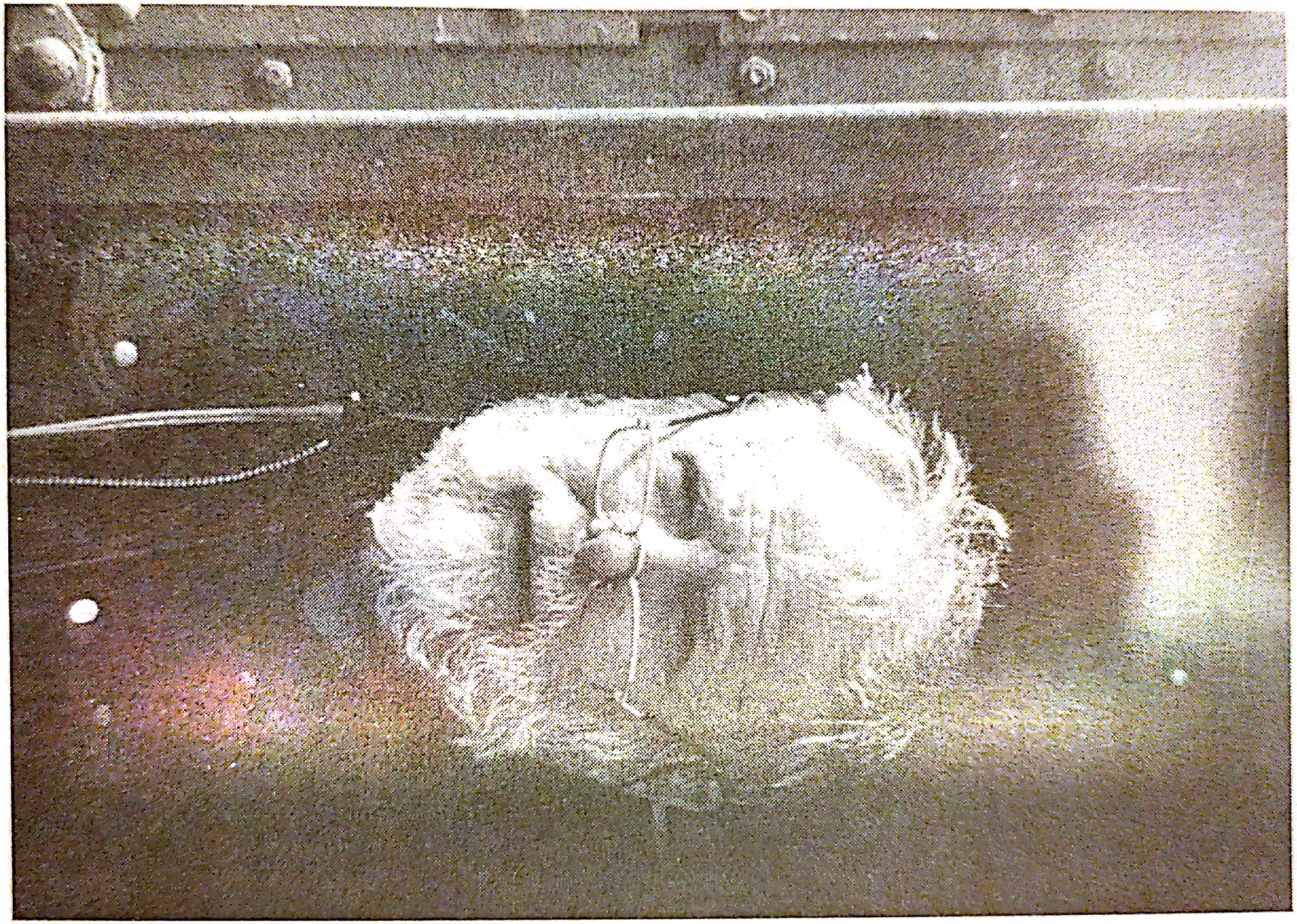
Dar infiltrația fundamentală e legată de imaginea paradisiacă a copacului. Pomul vieții este infiltrat. Infiltrația şarpelui transformă copacul într-un copac al crimei, oroarei şi spaimei. Dar imaginea paradisiacă nu se schimbă.

Acest spațiu devine însă finalmente un spațiu transcendent - un spațiu al morților în care e admis un copil până în clipa în care comite păcatul.

Morții se organizează într-un fel de teatru al spectrelor - un teatru cu culisele lui, cu publicul lui (cei de la masă) cu independența lui absolută față de legile care dirijează lumea oamenilor, a spectatorilor.

Personajul profesorului este şi el parodiat şi batjocorit de infern. Un personaj care în regimul de teroare comunist se identificase cu tragicul la modul absolut sublim. Fusese condamnat la moarte, dar execuția a fost amânată, apoi anulată. Şocul acesta produce un nou exemplar

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

uman, un optimist patetic şi nevrotic. Praf şi pulbere se alege din spiritul său critic. Spaima de moarte, relaţia scurtă, de groază, pe care a avut-o cu ea, i-au inoculat un soi de entuziasm delirant pentru „miracolul existenţei". Viziune idilică, naţionalistă, pozitivistă, uşor mistică. Vrea în amurgul vieţii sale să intre în politică. Urinează des. Nu reţine pârţurile. Doarme pe el tot timpul.

De îndată ce infernul remarcă o imagine paradisiacă (reînvierea din morţi a bătrânei, copilul care-i dă ceai de izmă, „asta-i pentru mama, asta-i pentru tata") imediat o infiltrează, o sabotează.

Tatăl care vine s-o îngroape cu sicriul şi care e indignat că reînvierea din morţi face inutilă cheltuiala pe sicriu. („Îl fac troacă pentru porci?")

Alte note despre spaţiul teatral al copacului

Tot acest decor al meu e un platou de teatru (cu lovituri de gong la început – loviturile de ciocan pentru fixarea steagului alb – însoţite de vaietul torturatului (plânsul clopoţeilor) un platou de teatru cu spectatori, proscenium, cortina (de rufe), *culise*.

Contemplarea e dublă: Ţandără priveşte imaginea sa de copil. Ţandără copil priveşte masa şi mărturisirile ca un spectacol de teatru.

Dar tot acest decor e şi un lagăr miniatural (sârma ghimpată, closetul, stupii-celule pentru albine, alte mici barăci).

Un platou de teatru care prin alternanţă e când lagăr concentraţionar, când grădină paradisiacă.

Un huis clos en plein air.

Dorina, lecţiile de angelism, tehnicile de deghizare le-a învăţat în infern.

Influenţa basmului în tratarea elementelor amintirii – flashul realizat în manieră de basm.

Mai notez încă şi încă o dată.

Teatrul morţilor (sau al spectrelor, funcţionează exact ca în Pirandello - *adică* - aceste metafiinţe au un teatru al lor - care este viaţa, carnea şi sângele lor.

Deci au culisele lor. Aşa cum au *privirea lor* cu care la rândul lor devoră ce se petrece pe cealaltă scenă de teatru, a celorlalţi. Nu numai Ţandără copil dar şi *fetiţa torţionară* devoră totul cu privirea. Fetiţa chiar are o

Scanned with OKEN Scanner

relație foarte batjocoritoare cu personajele reale din jurul mesei (care în sens invers copacului, se constituie la rându-i ca element al unui alt decor, cu baraca drept fundal).

Ceea ce e neobişnuit în *După amiaza unui torționar,* e că întoarcerea la copilărie, care reuşeşte să potolească setea de mit – cum spune Pavese – e de fapt, în cazul nostru, întoarcerea la crimă, şi la mitul crimei.

Copacul e un tipic obiect mitic, e copacul copilăriei, dar copacul copilăriei *noastre*, e un copac pe care diavolul vrea să şi-l însuşească, îl repictează, la rădăcina lui toarnă sângele victimelor.

Dispare oare numai prin asta caracterul transcendental al imaginii? Fiorul religios este substituit, e adevărat – dar nu fiorul transcendental!

Imaginea călăilor şi victimelor, strânşi laolaltă la sfârşitul filmului, rezemați de trunchiul copacului, reuniți ca-ntr-o sărbătoare campestră, ne interoghează neliniştitor. Şi ce se întâmplă cu spectrele? Spectrele au memorie? Cum funcționează teatrul spectrelor, dacă pe cel al marionetelor îl cunoaştem cât de cât?

Despre spațiile unice ale filmelor mele. În jumătate din filmele mele: *Reconstituirea, Salonul nr. 6, O vară de neuitat* şi în sfârşit *După amiaza unui torționar.*

În mare măsură şi *De ce trag clopotele Mitică.*

Însemnări la vizionarea filmului

Traveling – oamenii dorm – o teorie optimistă despre lanțul armonios al cauzalităților. Afară piramida ca un obiect sacru, un spațiu de rugăciune. Pe geamul vagonului – ca pe-o tablă de şcoală – lecția, teorema despre piramidă, piramida reflectată, triunghiul.

În centrul acestui triunghi – Dumnezeu.

Toată această imagine parodiată – de diavolul provocator de păcat, travestit în preot – şi de prezența asasinului în locul lui Dumnezeu.

Revin, mă fascinează optimismul patologic al profesorului. Câtă spaimă în discursul lui de la început, disperat optimist şi idilic. Nu-şi mai revine niciodată din şocul execuției amânate (ca Dostoievski). E condamnat definitiv la o viziune idilică. Totul e perceput printr-o lupă care flatează imaginea.

Astfel perceput prin această lupă simpatică, asasinul practică azi – când ororile s-au cicatrizat – cea mai subtilă şi nobilă meserie: meserie

Scanned with OKEN Scanner

biblică – albinăritul. E un spirit experimental, neliniştit – confirmând aspiraţia spre perfecţiune a fiinţei omeneşti. Totul tinde spre util şi frumos. Galbenul lanurilor de floarea soarelui aminteşte de Van Gogh.

Apoi revine (după episodul cu destăinuirea despre băiatul cirotic, care-i întrerupe aria optimistă).

„Mierea are şi o puternică conotaţie erotică.
Mierea reprezintă principiul veşniciei."

Ţandără are din plin conştiinţa păcatelor sale,

„Este păcatele mele pe care le trag."

dar trăieşte într-o ţară total, dar total dezinteresată de a-i cunoaşte păcatele.

Cea mai înspăimântătoare frază din film.

„Ascund. Şi azi? Ce-am spus azi?
N-am spus mai nimic din ce s-a-ntâmplat..."

Dar nu trebuie niciodată uitat că, după eliberare, el s-a reangajat ca torţionar. După 8-9 luni de libertate, atras de mirosul sângelui, el s-a reîntors la spital. Nu pentru multă vreme, e adevărat, dar de întors el nu a rezistat să nu se întoarcă.

Clopoţeii – primul lor tremur delicat, prima mişcare a unui spectru.

Prima infiltrare a infernului într-un univers paradisiac (copac – steagul alb – clopoţeii).

Şi fixarea steagului alb – primele trei lovituri de gong, care anunţă universul teatral, care ia naştere în această clipă – ajungând, în clipele în care copacul e privit din unghiul celălalt, *dinspre culise* (doar de două ori în cuprinsul filmului) ajungând chiar la un statut de independenţă.

Prima imagine care se vede înrămată este o reprezentaţie de teatru. „E de irozi" - spune Ţandără.

Asupra albinelor se aplică exact tehnica electroşocurilor - cea care era folosită asupra deţinuţilor. În subconştientul larvar al lui Ţandără, albinele joacă rolul deţinuţilor pe care el îi dirijează, orchestrează.

Scanned with OKEN Scanner

Una din *ideile de bază* a lui Ţandără (pe imaginea cămătarului medieval, care e încins cu brâu de bani de aur). „Nu există nici o lege, totul se cumpără." *El e în căutarea disperată a legii morale.* Dar e foarte sceptic şi rezervat. Şi lacom în continuare.

Personajul de teatru, care e copilul Ţandără, priveşte el însuşi mărturisirile lui Ţandără ca pe-un spectacol de teatru. E o dublă, reciprocă privire. Un teatru care se contemplă ca într-o oglindă. (Un teatru însă, repet, cu culisele lui).

Copilul asistă din copac ca din culise la propria lui poveste spusă de taică-su, apoi coboară ca interpret pe scena din jurul copacului. Deci copacul reprezintă un loc de contemplare, „les cintres d'un téâtre" - de unde maşiniştii coboară personajele pe scări sau pe platforme.

Toată această imagine paradisiacă a copilăriei – „doublement paradisiaque" – pentru că în afara aspectului feeric-copilăresc există şi cealaltă dimensiune feeric-teatrală – este inundată, infiltrată de sânge. (Moartea fetiţei, moartea – provocată de topor – a tatălui, jumătatea de moarte a mătuşii).

Prima imagine a culiselor teatrului este foarte stranie şi puternică. Parcă suntem în culisele unui teatru al spectrelor – unde spectrele trăiesc viaţa lor cotidiană la care avem, acuma şi la sfârşit, acces câteva secunde.

Spectrele sunt solidare şi trăiesc una din obligaţiile lor de spectre: să dea reprezentaţii teatrale, mărturii despre timpul când erau vii.

Spectrele sunt obligate să trăiască laolaltă ca într-un lagăr - iar teatrul este marea fascinaţie a lui Ţandără. Juca laolaltă cu deţinuţii. Ţandără pătrunde pe prosceniumul din faţa copacului şi spune monologul comic. Dar când vine ora torturii, teatrul e abandonat.

„Până când într-o seară aud:
– Gata. La noapte ne punem pe treabă."

Tortura o descoperă ca un univers fascinant prin intermediul unei femei – deghizată în fetiţă – care prepară un cockteil combinat de angelism şi tortură.

Tortura e o subtilitate, se predă, se învaţă. Şi e obligatoriu cu conotaţie sexuală. Fetiţa a venit însoţită de aparatură, un scaun de tortură. (Găleţica, lopeţica, nisipul, ciorapii – făceau de asemeni parte din arsenalul torturii.)

Scanned with OKEN Scanner

Folosirea acestor instrumente delicate presupune inițiere şi profesionalizare. (Cu timpul am devenit expert.)

„Am devenit expert după...
Nimeni nu se naşte învățat."

Întrepătrunderea acestui dublu lanț de imagini (inocență şi tortură) se efectuează în mod real, nu este un pur exercițiu imaginar.

Țandără a adus-o acolo pe fetița torționară, fetița s-a dat în leagăn, infiltrându-se în imaginea copilului inocent, s-a jucat cu găleţica şi nisipul, ca un copil, dar nisipul era îmbibat de sânge.

Țandără şi fetița *torționară* au construit această imagine împreună. Asta vrem să evocăm în această după amiază. Mărturisirile – de nemărturisit – ale unui torționar. *Şi care încremenesc la o anumită limită.* O zonă de pedofilie şi necrofilie interzisă mărturisirii.

Nu e decât începutul unei mărturisiri monstruoase. Caracterul de oroare şi spaimă, caracterul diabolic provine din faptul că totul se produce

„ ...la copac.
Da, la copac."

Mărturisirea care albeşte părul este aceea de necrofilie - dar pe care buzele lui nu o pot mărturisi jurnalistei până la capăt. Ceea ce poate el mărturisi e crima mai limitată a profanării cadavrelor - justificată prin caracterul iresponsabil şi ludic al profanării: o joacă de copii idioți, cu morții.

Ticuță însă intuieşte monstruoasa duplicitate (joaca handicapaților şi plăcerea excrementială).

„Am păcătuit, *m-am jucat* cu morții,
i-am futut în cur."

Pentru a evoca crimele, fetița torționară se foloseşte strict de jucăriile şi de leagănul fetiței care e înmormântată sub copac.

Cu cât obiectul folosit e mai inocent, mai pur, (vezi clopoțeii deținutului neamț) cu atât mai monstruoasă e deturnarea lui de la sensul inocent sau mistic.

A transforma spațiile imaculate, altarul, în closete publice.

Scanned with OKEN Scanner

Care e de fapt mărturisirea care ne face, aproape unanim, să-i retragem lui Țandără dreptul la redempțiune?

Când de fapt tocmai această mărturisire ar trebui cândva, vreodată, să ne dea o speranță a unei redempțiuni posibile.

Țandără fără milă, într-unul din momentele de maximă luciditate (rătăcite printre atâtea altele confuze) focusează pe rădăcina răului şi ne mărturiseşte natura relațiilor inavuabile pe care le-a avut cu diavolul, mărturiseşte *plăcerea pe care a avut-o în relațiile cu diavolul.* (Această plăcere pe care niciodată nu o mărturisim.)

„Am fost bestii mari, doamnă.
– Bine, dar ați fost şi obligați să torturați.
– Obligat? Nu era nimeni obligat, doamnă.
Asta acceptasem eu. Nu am fost amenințat,
dacă nu faci o pățeşti sau ştiu eu ce altceva.
Asta pot să spun în fața lui Dumnezeu.
Aş mințí să spun că cineva a făcut presiuni
asupra mea. În '51, când mi-a spus că-mi
dau drumul, ştiți ce-am spus, doamnă?
Am spus în felul următor:
«Nu, mai lăsați-mă.»
Înseamnă că mă distra, doamnă.
Dumneata ce crezi, sunt nebun?"

Şi mai departe, *cu lacrimi în ochi* (când, în mod obişnuit, toate mărturisirile torționarilor, cele câteva care există, reconstituie mai degrabă circumstanțele atenuante ale crimei, pledează nevinovăția fundamentală a criminalului) Țandără, cu lacrimi în ochi repet, spune excluzându-se definitiv, interzicând pentru totdeauna simpatia noastră umană.

„Seara, când am plecat,
când m-am eliberat,
m-am întors
şi am văzut colonia,
parcă îmi părăsisem casa.
Şi plângeam.
Ce-o să fac eu acuma,
ce bine o duceam aici!
Adică nu că era totul perfect,
dar era casa mea,
de care mă îndrăgostisem eu acolo..."

Scanned with OKEN Scanner

Şi când se întoarce acasă, reconstruieşte ca în vis „colonia“ în jurul barăcii - şi stupii ca pe nişte mici barăci pentru deţinuţi înaripaţi. O mică jucărie care să-i amintească clipe fericite şi stranii din trecut.

Nu există redempţiune care să nu treacă prin focul mistuitor al unei astfel de mărturisiri ultime. Chiar şi aşa şansele sunt aproape inexistente, dar oricum, e singura şansă.

Citez o serie de replici, mărturii fără echivoc despre *capacitatea lui Ţandără reală* de a-şi judeca crima.

„– Ce visează Franţ Ţandără?
– Toţi cei care-a făcut ca mine
visează la fel. Vise foarte rele.
...Îi visez p-ăia care
când rămânea singuri cu mine...
cădea în genunchi...
şi mă implora să-i iert?“

Sau definiţia dată crimei împotriva umanităţii.

„Aveţi grijă să nu comiteţi
crime împotriva umanităţii.
Fără sânge. Ascuns.
Ăsta era cuvântul lui. Fără sânge.
Prin urmare se renunţase
la bătaia la testicule,
pentru că era crimă
împotriva umanităţii.“

Sau replica, ce explică şi la nebuni mecanismul general al nonintervenţiei.

„Deşi în salon erau 20 de pacienţi,
nici unul, mă-nţelegi?...
nici unul... n-a sărit vreodată
în apărarea celorlalţi, sau pă mine...“

Nici un instinct de conservare nu-i cenzurează sinceritatea maladivă.

Ceea ce e cutremurător e că regretul real al lui Ţandără, că lipsa lui de talent la limbi străine i-a ruinat cariera de securist asasin în străinătate,

Scanned with OKEN Scanner

izvorăşte din aceeaşi sinceritate maladivă cu care diagnostichează atracția lui pentru crimă şi tortură.

Astfel puțin mai târziu, are următorul dialog cu ziarista:

„Astăzi, după aproape cincizeci de ani,
vă credeți în afara pericolului
de-a ucide un om?
- Nu, nu mă simt în afara pericolului.
Dimpotrivă. Mi-e frică că oricând
aş putea s-o fac din nou."

sau

„Nu ați devenit mai...
- Mai milos? Nu,
n-am devenit mai milos.
Am devenit slab de nervi,
nu mai sunt în stare să pansez o rană,
nu mai suport să văd sângele...
Poate cine ştie, poate şi milos totuşi...
dar mai degrabă slab de nervi."

Apar copiii însoțiți de fiul cirotic cu sănătate de fier. România de mâine.

Aceasta e partea cea mai negativă a filmului. România de mâine, agățată de drapelul național şi scandând versuri primitiv patriotice, interzice recunoaşterea crimei.

„Mărturisitorii" sunt vânduți puterilor străine - sunt nişte javre vândute pe dolari.

„Afară, afară, cu javrele din țară..."

Alt fragment:

„Aş vrea să vă mai întreb ceva.
Ați spus că şi dumneavoastră
ați torturat un om în agonie.
Ați făcut lecții pe el.
Cu o femeie...
Câți credeți totuşi că au murit aşa?
- Poate să fie o sută, numai la mine.
Cum ați spus, o sută?"

Scanned with OKEN Scanner

Ultimele note

Nimeni, dar absolut nimeni, nu e interesat de crimă, de metamorfozarea crimei în fapt de conştiinţă.

Nici - conştiinţa de mâine a României, care se opune cu vehemenţă ca să fie înregistrată crima - nici urmaşii victimelor, *nici victimele înseşi*, care în spatele somnolenţei organizează tăcerea. Iată mărturia lui Ţandără, ultima pe această temă.

„Sunt foarte derutat, doamnă..
Am vrut să fiu judecat.
Nu pot să fiu propriul meu judecător...
Am fost şi la copiii celor
pe care i-am făcut să sufere.
Vino mâine unchiule... Vino Miercuri...
Nimeni nu vrea să m-asculte...
Ce să fac?
S-aştept să mor,
să mă judece Dumnezeu, poate.
Dar vreau să fac şi aici ceva...
Să fac şi un bine
că destul rău am făcut.
Am fost şi la domnu' profesor,
acu' 5 ani. La asociaţie,
acolo, la foştii deţinuţi.
Ia uite-l, a adormit din nou săracu',
e obosit rău de tot...
Am zis să mă duc la cei
care au suferit, să mă judece ei...
pe urmă când am văzut
că nici măcar dânsul nu dă un semn.
Ascund. Şi azi. Ce-am spus azi?
N-am spus mai nimic din ce s-a întâmplat."

„Să ştiţi doamnă, cândva,
copiii vor fi recunoscători...
vor fi mândri de pilda
unui om ca soţul dumneavoastră."

Aceasta e o mostră tipică de gândire romantic-umanistă, romantic-revoluţionară - de esenţă bolşevică, hrănită cu toate reziduurile utopiilor

Scanned with OKEN Scanner

lumii. O generație care va apare din neant. O generație spontanee. (Dar pe copilul torționarului tocmai l-am cunoscut!!!) Într-un laborator al iubirii, li se va însămânța un alt grăunte de conştiință, curată, din sacul binecuvântat al criminalului mărturisit.

Acolo el se va dezvolta şi transforma până la stadiul de conştiință critică împotriva crimei. Mărturisirea torționarului va fi glorificată. Torționarul va deveni un erou în ochii tinerei generații.

O monstruozitate idilică, o automistificare care atinge idioțenia.

Țandără dă ca răspuns cea mai lucidă replică a sa din film.

„O doamnă... Nici măcar nepoțelul....
nici măcar nepoțelul...
când va fi mare, nu mă va ierta...
O, ce bunic idiot..., o ce bunic hidos.
Țăndărică, ia vino-ncoa...
la stai tu acolo în patru labe... cățel tâmpit.
Mare lucru dacă nu m-o pune să dorm la coteț."

Şi după această replică atât de lucidă şi amară, ca şi cum toată regăsirea lucidității nu ar fi decât o himeră, Țandără are un moment de totală opacitate şi insensibilitate şi dă o replică întunecată, de gardian sinistru, parcă e un interviu în care e demascat la „Memorialul durerii".

E un gest mult mai teribil decât conservarea unei proteze aurite de la Maidenek. Parcă tot filmul se aude geamătul, plânsul deținutului - sub forma deghizată a clopoțeilor. Şi de abia acum la sfârşit aflăm că sunt clopoțeii smulşi de la un deținut *neamț, atențiune,* (care găseşte o replică a lumii în lumea sunetelor) şi care este omorât pentru că nu vrea să mărturisească cui îi aparțin. Parcă ar atârna în copac intestinele mortului.

Este deghizarea cea mai terifiantă din film.

Moartea infiltrată în sunetul îngeresc al clopoțeilor.

Şi totala opacitate a lui Țandără, care la sfârşit e cuprins din nou de întuneric ca de un blestem de care nu poate scăpa.

„Ăştia i-am confiscat de la un deținut,
un sas, unu' Reiter.
Îi agățase lângă gratii la fereastră.
Da' n-a vrut să spună de unde-i avea..."

Finalul. Mecanismul e foarte simplu.

Scanned with OKEN Scanner

În acelaşi tren în care urcă ziarista şi profesorul urcă şi Ţandără copil şi mătuşa lui. (50 de ani mai devreme). Şi Ţandără dezvăluie imaginea cheie pe care a ascuns-o până acum, sau a evitat-o.

Imaginea care e la originea crimei, al cărui prag îl trece – acum. Toate celelalte crime înlănţuite din această crimă se trag. Ca în vis, un vis care-o cuprinde şi pe ea, ziarista vede această imagine.

Nu vreau ca filmul să se termine tradiţional cu o speranţă. Mi s-ar părea nedemn şi artificial.

Un singur lucru rămâne. Încăpăţânarea de a nu renunţa la dezlegarea enigmei. Repunerea şi repunerea în chestiune.

„Cum aţi spus, o sută?“

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ
în dialog cu
LUCIAN PINTILIE

1.

Ştefan Augustin Doinaş: Dragă Lucian Pintilie, te invit la un dialog despre film şi despre cinematografie, cu sentimentul – complexat, desigur – al celui care se aventurează într-un duel, luptând cu un băţ împotriva unei florete. Am să te rog să fii îngăduitor cu mine şi să asiguri – de unul singur – subtilitatea şi profunzimea unei discuţii substanţiale.

Lucian Pintilie: Chiar aşa, de unul singur? Nu vrei să-mi dai şi tu o mână de ajutor? Nu vrei să împărţim frăţeşte şi dilemele şi complexele? Şi nu vrei tu, în deplină transparenţă, cum e moda azi, să avertizăm pe cititorii acestui dialog că există pericolul ca întrebările tale şi răspunsurile mele să rămână uneori paralele - adică să nu se atingă şi să nu se influenţeze, conform destinului lor de paralele, pentru simplul motiv că ele au fost concepute separat? Adică nu după forma liberă a dialogului, ci după aceea conservativă, surdă, a monologului şi care privilegiază ideea fixă care doar mimează ascultarea partenerului. Tu mi-ai trimis întrebările, eu ţi-am trimis răspunsurile. Regula jocului ales de noi nu îngăduia decât aceste două mesagii *aller-retour*. Şi mai departe? Răsfrângerile, vibraţiile, ecoul? Dialogul a îngheţat în clipa în care trebuia să înceapă. Ce îmi răspunzi tu de exemplu la această frază pe care tocmai am enunţat-o? Reducerea dialogului nostru la schema întrebare-răspuns îmi dă o stranie senzaţie de ireversibilitate, de sfârşit pipăibil; e teribil să mori tocmai când ai căpătat gustul conversaţiei.

În viaţă însă încă fiind, hai să ne împărţim răspunderea unui bine simulat dialog cu efect poate mai limitat, dar prezentând vagi urme de interes, să sperăm.

2.

Ştefan Augustin Doinaş: Încep cu o întrebare elementară şi provocatoare: este cinematograful o artă? Regretatul meu prieten din

Scanned with OKEN Scanner

Sibiul de altădată al studenției mele, poetul şi dramaturgul de expresie germană Wolf von Aichelburg, nu frecventa - din principiu - sălile de cinema, susținând că „a 7-a artă" nu există. După opinia lui, cinematograful nu corespunde exigențelor unei arte autentice, întrucât este lipsit de un limbaj propriu. Ce părere ai despre o asemenea atitudine?

Lucian Pintilie: Cred că e o dilemă infantilă, dar întrebările copiilor sunt adesea cele mai neliniştitoare, şi mărturisesc că ecouri ale acestei dileme mă vizitează ciclic ca nişte fantome încăpățânate.

Întrucât am convenit că dialogul nostru ascunde un montaj de fragmente de monolog, îngăduie-mi să-ți dau un răspuns străvechi de-al meu, „obsesia mea despre originea universului", o exemplară idee fixă. E vorba de un articol publicat în 1968 în revista *Cinema*. Iată părerea mea despre această atitudine înduioşătoare, dar în care repet, mă regăsesc în momentele sumbre, atitudinea lui Wolf von Aichelburg care refuza să meargă la filme.

Târziu, foarte târziu, neinstruit prin şcoli superioare, dar nici corupt de ele, după ce destul de întâmplător făcusem un film în care tehnica strălucitoare era tocmai expresia ignoranței mele orgolioase şi - să zicem - inspirate, ignorant deci, nici măcar autodidact, e adevărat că nu mai mult decât alții ignorant, dar cu conştiința ignoranței mele cel puțin, aşa am început eu, foarte târziu, să văd filme. (De atunci mi-a rămas o imensă tandrețe pentru cei care necomplexați de ignoranță, neintimidați de tehnică, se apucă de cinematograf la vârste la care alții se retrag. Splendidă nebunie – dar adeseori eficace – azi, când în occident, adolescenți de 17 ani, ca Philip Garel, străbat apele incerte, febrile ale pubertății agățați ca de o plută de micuțul lor aparat de filmat, micuțul lor aparat calmant, terapeutic, prin care ei devin bărbați, micuțul lor aparat cumpărat de părinți burghezi cu suma echivalentă celei care altădată se investea în femeia de serviciu pentru rezolvarea aceluiaşi tip de neliniști.)

Vreme de şase luni, în marile cinemateci ale lumii - şi o prejudecată comună, aceea că cinematograful este o artă, a şaptea la rând, dar, mă rog, o artă - ne face să pronunțăm „marile cinemateci ale lumii" cu aceeaşi evlavie cu care pronunțăm „marile biblioteci ale lumii" sau „marile săli de concert ale lumii" – în aceste mari cinemateci deci am văzut tot, sau cam tot din ceea ce cinematograful produsese mai reprezentativ, mai ambițios în justificarea disperată a existenței şi a autonomiei sale. O stare de imensă tristețe m-a cuprins la capătul acestor şase luni de studiu sârguincios.

Scanned with OKEN Scanner

Cum era posibil ca atâtea filme celebre, contemporane cu Proust, cu Joyce, cu Brâncuşi, să nu dea nici o secundă, nici o fotogramă măcar, iluzia unei posibile coexistenţe, consubstanţialităţi? Nu există artă ca cinematograful care să fi produs opere mai sistematic respinse de ideea de eternitate.

Prohodind astfel cinematograful, mă gândeam că totuşi el există, că de câteva ori plecasem împleticit din săli de cinematograf, plângând şi sprijinindu-mă de ziduri; erau filme care mă loviseră în stomac. Trei zile mi-au trebuit să-mi revin după Rapacitate *de Stroheim.*

Atunci mi-am dat seama că istoria cinematografului ar trebui redusă la istoria acelor capodopere care l-au mântuit, *a acelor capodopere care s-au salvat fie transfigurând convenţia teatrală, împingând vodevilul sau melodrama la metafizică* (Crinul sfărâmat, Regula jocului) *fie dinamitând toate convenţiile, toate automatismele (şcoala sovietică), dar mai presus de orice istoria cinematografului era istoria unor spirite de elită, singuratice,* iconoclaste, iconoclaste în primul rând, *era de fapt istoria câtorva creatori care din afara lui sau cel mai adesea – travestit – din interiorul lui au negat cinematograful.*

P.S. 33 de ani mai târziu recitesc aceste rânduri. Poziţiile mele s-au radicalizat. Există - şi nu prea ştiu bine de ce, la străluciţi intelectuali români, un soi de toleranţă boierească, de dispreţ abia ascuns faţă de cinema. Ai citit vreodată ce scrie Noica despre filme? Te iei cu mâinile de cap.

De ce-o fi înţelegând intelectualul român cum funcţionează decantarea în literatură – şi nu înţelege în cinematograf.

Proust (şi ceilalţi) strălucesc singuratici pe vârfurile unor „Himalăi" monstruoşi de maculatură. Tot aşa e şi cu Stroheim (şi ceilalţi).

Iar la Judecata de apoi, când va fi şi o formidabilă fermentaţie de impostori, vor fi destul de multe, nesperat de multe probele de eternitate pe care le-a dat cinematografia în viaţă încă fiind. Şi nu trebuie uitat că suntem în divizia A numai de un secol.

3.

Ştefan Augustin Doinaş: Ca şi arta teatrală, istoria cinematografului înregistrează rivalitatea factorilor care compun spectacolul: actorul, scenograful, compozitorul, regizorul. Acestora li se adaugă alţi factori „secundari", adjuvanţi, cum ar fi scenaristul, monteurul, arhitectul etc. Nu ţi se pare că, în felul acesta, istoria cinematografiei constituie (ca şi istoria teatrului de altfel) un climat de permanentă „criză", – în sensul că această artă se realizează, şi se particularizează, în funcţie de rolul predominant al

Scanned with OKEN Scanner

unuia dintre ei? Eu cred că, rând pe rând, în cinematografie şi-au spus cuvântul când regizorul, când actorul, când operatorul fotografic.

Lucian Pintilie: Din această clipă a dialogului nostru trebuie să fim foarte atenţi la desfăşurarea lui, ca bătrânii într-o zi lunecoasă.

Putem glisa foarte uşor, dialogul nostru îşi poate rupe oasele şi cine ştie cât durează – mai ales că e vorba de monologuri care simulează dialogul – relipirea trainică a oaselor.

Eu mi-am permis să introduc în discuţia noastră o noţiune foarte restrictivă, segregaţionistă. Pentru mine personal nu există film în afara acestei noţiuni şi raţiuni unice de capodoperă. Am o slăbiciune specială pentru secţiunea filmului iconoclast...

Ştefan Augustin Doinaş: ...Dă-ne un exemplu de ce înţelegi prin film iconoclast.

Lucian Pintilie: Uite Buñuel, cu violentele-i capodopere. Totul e violenţă, spirit iconoclast, blasfemiere purificatoare.

Deschid întâmplător un dicţionar de film şi citez aproape la întâmplare. (Orice alt citat defineşte aproape la fel de bine concepţia sa despre cinematograf.)

„Il suffirait que la paupière blanche de l'écran puisse refléter la lumière qui lui est propre pour faire sauter l'univers. Mais pour le moment nous pouvons dormir tranquilles car la lumière cinematographique est sûrement dosée et enchaînée."

Sau uite Altman. Uite un film iconoclast contemporan, dintre cele mai întunecate şi mai strălucitoare, ca să zic aşa: „The Player" al lui Altman. Dă-mi te rog voie, dacă tot simulăm dialogul, să-ţi citesc câteva rânduri pe care le-am scris pentru *Positif* despre acest film.

Eu îmi imaginez că Doinaş îmi dă această îngăduinţă, profit de ea şi citez articolul despre Altman pe care l-am scris în 1996, cred.

Un film iconoclaste: The Player

Le Diable habite desormais l'Image. Là est son adresse actuelle. Inutile de le chercher ailleurs.

Dans chaque foyer sur cette terre, ou à peu près, trône un canal de déjection d'images, plus connu sous le nom de poste de télévision, vomissant de façon ininterrompue une morale du Bien triomphant.

Scanned with OKEN Scanner

La télévision est aux mains de dizaines d'imposteurs, fabricants de séries où est célébré le triomphe du Bien.

Pour respecter la crédibilité, ce Bien est, évidemment, en butte à toutes sortes d'agressions, il se débat, paraît vaincu, tenez, le voilà même qui meurt, il est mort, on a le coeur et les poings serrés et, tout d'un coup, le Bien se relève, ressuscite triomphant, couvert de gnons un peu partout, mais triomphant.

Dans de telles conditions qui oserait donc parler du triomphe quotidien du Mal? De l'apothéose de l'imposture? Du courronnement de l'imbécillité, bref de la sacralisation du médiocre. Qu'est le Diable, en effet, sinon le triomphe du médiocre?

Altman, lui, ose le faire. C'est pourquoi j'ai adoré son film iconoclaste The Player, *d'un cynisme éblouissant, dont l'action – et ce n'est certes pas par hasard – se situe dans le monde devenu le dernier en date des refuges du Diable: le monde des fabricants d'images.*

Enfin un happy end dinamité qui consacre le triomphe du Mal!

Quel plaisir rare de voir un crime impuni alors que l'équilibre du monde où nous vivons se fonde non pas sur la punition du crime mais sur son occultation.

Quelle coïncidence encourageante que l'un des films que je prépare actuellement parle justement de la production de ces images – mensonges, du triomphe de ces images forgées par la Télévision Roumaine durant les premiers jours – tout particulièrement durant les premiers jours – de la délirante et Klestakovienne révolution roumaine de Décembre 1989.

Am terminat citarea articolului. Doinaş (îmi imaginez) mă invită la continuarea monologului meu.

Lucian Pintilie: Unde rămăsesem deci? La acceptarea unei zone restrânse - dar oricum mai largă decât se bănuie, delimitată de întinderea capodoperei, supusă fără crâcnire criteriilor ei.

(În clipa în care Doinaş formula întrebările nu avea de unde să cunoască adâncimea acestei obsesii la mine. Discuţia noastră e rezultatul unui tipic trucaj cinematografic - înlănţuirea prim planurilor. De ex: Prim plan întrebare Doinaş; PP răspuns Pintilie (dar peste două săptămâni). Suntem în afara timpului dar simulăm amândoi instantaneitatea unei clipe reale. Explic asta pentru că mă amuză trăirea noastră a amândurora în universuri paralele care se ignoră şi dialogul nostru, cel puţin pentru o parte a lui, e un delicios dialog de surzi, în care eu trişez

Scanned with OKEN Scanner

– pentru că eu cunosc întrebarea – iar Doinaş n-are habar de ce-i rezervă viitorul.)

Nu există, revin eu după o foarte lungă piruetă asupra subiectului, atât cât mi-a convenit mie, căci eu am toate libertățile, interzise duelistului cu care m-am încrucişat, nu există nici o rivalitate între factorii care compun spectacolul. (Atenție, la capodoperă numai!) Există o prezență zdrobitoare a regizorului, care este absolut aceeaşi, aceeaşi la Stroheim care bătea actorii şi la încarnarea delicateții care era – şi este încă, din fericire –, octogenarul Alain Resnais. (Spun zdrobitoare, pentru că o condiție de bază a capodoperei e să plece de la nivelul 0.) Rivalități există numai între producător şi regizor - sau autoritate statală şi regizor în comunism.

Ce e ciudat însă e că aproape întotdeauna capodopera a exercitat un fel de fascinație, de vrajă asupra producătorilor ambițioşi şi chiar asupra politrucilor, la fel de ambițioşi. Multe permise de port capodopere au fost eliberate de ambiția provocată şi excitată în locul potrivit.

Nu cred că a existat niciodată (în domeniul specific al capodoperei) climat de permanentă criză.

Fireşte că ritmicitatea capodoperilor are legile ei secrete şi fascinante. Ar fi interesant odată de scris o istorie a filmului, doar în această perspectivă a capodoperii – dar a te urca pe Statuia Libertății în costum de Ku-Klux Klan e mai puțin temerar – decât a schița o asemenea tentativă!

Niciodată rigiditatea puritană, a lui „political corectness" nu a fost mai splendid ilustrată ca de sintagma – himeră democratică – „cinematograf – creație comună". Un mare, foarte mare regizor este o bestie profitoare care înghite tot, devoră tot, elimină, reconstituie, se comportă față de toate fragmentele acestei creații comune ca un scriitor față de cuvinte, adică cu libertate nelimitată şi răspunderi copleşitoare.

(...Pocneşte lemnul roşu al podelei când scriu aceste cuvinte şi mă uit speriat pe geam să văd dacă nu mi-a spart cineva geamul.)

Nu cred, Doinaş dragă că „rând pe rând, în cinematografie şi-au spus cuvântul când regizorul, când actorul, când aparatul fotografic".

În cinematografia (capodoperilor) nu a vorbit şi nu a tunat şi nu a căsăpit (ce instrument de răzbunare împotriva actorului recalcitrant foarfecele de pe vremuri de la montaj!!) decât regizorul.

Şi echipa, echipa tehnică, ai să mă întrebi?

Trebuie să fie întotdeauna, în condiția restrictivă a capodoperii, excepțională.

Scanned with OKEN Scanner

Eu, care întotdeauna am râvnit spre ea şi uneori am simțit vagi şi îndepărtate mângâieri pe umăr de la soarele visat, întotdeuna mi-am făcut astfel echipele.

Sunt mândru şi fericit de echipele pe care le-am avut; şi le-am exploatat cât am putut mai bine, până la epuizare. Am fost o bestie profitoare. O spun chiar cu riscul de-a fi citat în mod triumfător: El însuşi o recunoaşte.

4.

Ştefan Augustin Doinaş: Înainte de inventarea sonorului, filmul era o creație „de autor", ca să zic aşa. Exemplul cel mai strălucit a fost actorul-regizor Charlie Chaplin. îndată după aceea, sau concomitent, Expresionismul a consacrat, de asemenea, puterea regiei: regizorul era adevăratul *factotum* al acestei arte. Abia în perioada interbelică Hollywood-ul a impus filmul bazat pe interpretarea actoricească: „monştrii sacri" au dominat ecranul, îndeosebi sub forma cuplurilor celebre sau a junilor primi.

Lucian Pintilie: Majoritatea filmelor invadate de monştrii sacri care au dominat ecranul, îndeosebi sub forma cuplurilor celebre sau a junilor primi, nu au nici o conotație artistică, ci una strict sentimentală, care poate fi absolut răvăşitoare şi care pe mine mă înlăcrămează imediat, parcă ascult un Pucini (şi dacă am mai băut şi o vodcă...) dar lipsa lor de semnificație secundă este absolută, absolută. Doar când apărea Capra bunăoară, sau alții ca el, de şcoală vieneză îndeobşte, era cu totul altceva.

În expresionism într-adevăr, prin rescrierea obiectelor şi spațiilor, tirania regizorului este mult mai spectaculoasă şi imposibil de negat. E greu de imaginat monumentalismul delirant al lui Lang, „Nibelungii" lui sau „Metropolis"-ul lui, altfel decât nişte produse, aproape de dictatură reală.

Despre Charlie Chaplin ce să spun?

El era un genial om de spectacol, cinematograful a fost pentru el prilejul tehnic ca, în loc de un milion de spectatori, câți l-ar fi văzut pe o scenă de teatru de-a lungul vieții, să-l vadă 1 miliard de spectatori. Vă închipuiți ce-ar fi fost în epoca televiziunii. L-ar fi văzut aprope tot atâția câți au văzut-o pe Nadia Comăneci. El era mult mai mult decât actor şi regizor. Era un artist integral de spectacol, dansator, filozof, constructor de univers comic, făcând cea mai strălucită demonstrație bergsoniană; a fost de toate, să ştii, şi cu toate forțele astea unite m-a trăznit şi m-a azvârlit de râs jos pe podeaua plină de semințe a cinematografului de cartier, ştii că l-am cunoscut personal, unde? ar fi posibil să mă întrebe Doinaş, în Anglia răspund eu în această eventualitate, dacă vrei îți dau

Scanned with OKEN Scanner

un articol despre întâlnirea mea cu el, Doinaş tace, deja „dialogul" ăsta va depăşi toate calculele de spaţiu, am fost şi la înmormântarea lui la Pouilly, în Elveţia, cu Ionel Vianu, dar brusc tai divagaţiile şi trec la întrebarea următoare a lui Doinaş... Voi încerca să fiu mai concentrat de-acum încolo, nu de alta dar mâine am filmare, ce să fac dacă Doinaş mi-a pus târziu întrebările?

5.

Ştefan Augustin Doinaş: Nu-i mai puţin adevărat că, tot în acea epocă, s-a impus filmul „de gen" (nu ştiu dacă termenul pe care-l folosesc eu este cel mai adecvat): au apărut westernul, filmul muzical, filmul poliţist, filmul de reconstituire istorică, ecranizarea marilor opere literare etc. Crezi – adică admiţi – că fiecare dintre aceste tipuri de producţii cinematografice şi-a avut capodopera sa?

Lucian Pintilie: Vei fi de acord cu mine că se poate scrie capodoperă cu sau fără ghilimele. În ordine absolută eu scriu capodoperă fără ghilimele. Nu mă interesează specificitatea, originea, culoarea locală... E, ca să dau un exemplu, un fel de concepţie ca cea pe care-o ilustrează Bernea la Muzeul Satului unde simpla selecţie, pe criterii spirituale şi nu de ilustrare, reprezintă un act de creaţie.

6.

Ştefan Augustin Doinaş: Între epocile când un factor component al artei spectacolului a dominat aproape în exclusivitate pelicula poate fi citată epoca anilor '40–'60, când mexicanul Gabriel Figueroa a creat câteva filme în care accentul cădea pe ştiinţa compoziţională plastică. Un mare regizor ca Buñuel l-a utilizat cu folos, nu-i aşa?

Lucian Pintilie: Când operatorul se ţine minte şi regizorul nu, înseamnă că regizorul era tâmpit.

Fernandez nu era departe de-a fi un astfel de tâmpit. Când Figueroa a lucrat cu Buñuel, el a abandonat imediat excesul decorativ în slujba unui „dépouillement" impus de Buñuel. Să ne înţelegem, Figueroa era un artist extraordinar de talentat – dar a funcţionat, în sensul capodoperei, (deşi a făcut 100 de filme) doar cu Buñuel şi oarecum cu Huston.

Dragă Doinaş, uite că m-am înfierbântat puţin, eu sunt în stare să sărut pantofii unui operator mare, ca să pot să-l exploatez ca lumea. (Să văd eu cu cine mai fac eu filme după declaraţiile astea cinice stropite cu lacrimi „tartuff"-iene.) Pe actori îi ador – firește, numai după ce ajung să-i iubesc.

Scanned with OKEN Scanner

Nu, de fapt ce vreau să spun? Că universul ăsta al capodoperei nu se poate construi cu dumnezei multipli. Sigur că – (mereu această obsesie a evitării cacofoniei) – capodopera este o noțiune absolută, în sine, dar cel care organizează ascensiunea sublimă este regizorul, chiar dacă întâmplător schimbă masca de regizor şi dirijează travestit din cele mai nebănuite unghiuri, sau cumulează ca Woody Allen sau Cassavetes - după modelul chaplinian.

7.

Ştefan Augustin Doinaş: Cred că Eisenstein, marele realizator sovietic, poate fi citat între cei care au asociat artistic structurile plastice cu cele sonore.

Lucian Pintilie: Da, cu Prokofiev alături. Dar cel mai bine răsunau paşii şi zdrăngănea căruciorul pe trepte în filmul mut *Crucişătorul Potiomkin*.

8.

Ştefan Augustin Doinaş: Mă întreb dacă o discuție, vizând atât istoria „artei a 7-a", cât şi principiile ei, ar putea fi prezentată exclusiv prin citarea unor nume celebre, precum Chaplin, Murnau, Stroheim, Orson Welles, René Clair, Fellini, Eisenstein... sunt aceştia, cu adevărat, creatori care au indicat noi drumuri ale cinematografiei mondiale?

Lucian Pintilie: Da, cu toții, cu excepția lui René Clair.

9.

Ştefan Augustin Doinaş: M-ar interesa să aflu, din gura unui artist calificat, unde începe filmul „artistic" să depăşească „reportajul filmat" sau documentarul. Şi, în continuarea acestei întrebări, ce mai are comun cu o artă autentică filmul contemporan care - prin majoritatea producțiilor sale - nu mi se pare altceva decât un... neo-realism lipsit de orice „poezie a realului".

Lucian Pintilie: Niciodată filmul „artistic" nu poate depăşi reportajul filmat sau documentarul - prin simplu act de apartenență. Funcționează neabătută şi incoruptibilă aceeaşi lege rece a capodoperii. Documentarul nu aspiră să devină artistic, el aspiră să devină capodoperă.

Epstein, documentaristul din *Finis Terrae,* nu se compară decât cu capodopera sa de ficțiune *La Belle Nivernaise*, sau cu oricare altă capodoperă al oricărui alt mare cineast, Flaherty e un documentarist,

Scanned with OKEN Scanner

nimic altceva, decât că mustind de geniu, a anticipat cu jumătate de secol ciné-verité-ul, a inventat mizanscena în documentar, a scris şi a făcut ca „Filmul să fie cea mai lungă distanță de la un punct la altul" pentru că era încetinit, mai degrabă intensificat, de evenimentele pe care le creează sau reflectă Privirea. Niciodată nu am văzut ca la el o privire atât de puternică, de emoție metafizică, încă întârziată - ca o speranță - pe chipul omului. Un simplu documentarist care a restituit privirii, Privirea. Privirea lui, mai limpede prin dioptriile lacrimilor, mă emoționează cel mai puternic cred, şi cea a lui Dreyer din *Sfânta Ioana* şi mai mult privirea din *Ordette*, cartea care ar trebui să fie cartea sacră, de căpătâi a oricărui mugure de cineast. Cât priveşte eşecul filmului contemporan – *prin majoritatea producțiilor sale* – iată exemplul unei întrebări pe care nu ai mai fi apucat să mi-o pui dacă apucam să ne clarificăm limbajul de la început. Nu cunosc majoritate, nu cunosc decât minoritate semnificativă. Ritmul de naştere al capodoperilor a rămas absolut acelaşi ca ritmul ploilor, ca ritmul furtunilor.

Şi apoi spune-mi sincer Doinaş, nu mergi tu pe urmele lui Von Aichelburg? Câte filme ai mai văzut tu în ultimii ani? Capodopere, bineînțeles? Ai văzut filme de Cassavetes, Altman, Kieslovski, Haneke (în special *Al şaptelea continent*)? Numai de poezia realului nu duc lipsă aceste filme. Aş fi fericit să le vezi.

10.

Ştefan Augustin Doinaş: Ce-ai putea să-mi spui, în calitate de specialist, despre importanța *artistică* a diferitelor „efecte speciale" care stau la îndemâna creatorului de film? Mă gândesc la acel vestit - dar total ignorat azi - James Basevi care este autorul atâtor tururi de forță impresionante, care ne-au ținut cu sufletul la gură: incendii, cutremure de pământ, taifunuri etc. din filme ca: *Cutremurul din San Francisco*, *Focul din Chicago*, *Hurricane* etc.

Lucian Pintilie: Nu am nici cea mai vagă idee de efecte speciale. Ce pot să-ți spun e că celebrul Basevi e un dulce copil pe lângă efectele pe care le stoarce un Spielberg astăzi din electronică. Efectele de verosimilitate obținute în laboratoare de electronică sunt absolut halucinante. Ai rulat vreodată cu 300 la oră pe una din pistele pe care le afli la o maşină imaginară într-o sală de jocuri pentru copii? Efectul de lingere a pistei - la 300 la oră - e copiat după o cameră minusculă plasată în botul maşinii lui Schumacher. În curând se va reproduce şi mirosul benzinei. Ai văzut mamutul acela dezgropat din ghețuri după 20.000 de ani. Transmite căldură animală, spunea pierdut cercetătorul. Se simte

Scanned with OKEN Scanner

mirosul mamutului. Se poate imagina clonarea unei celule de spermă înghețată. Dar nimic nu se va realiza şi nici efectele speciale nu vor deveni artă până când nu trece duhul pe acolo.

P.S. Când scriu aceste rânduri, şi dacă le-ai putea citi aşa scrise de mână, ai vedea cum tremură rândurile de furie, pur şi simplu când le-am terminat de scris, înainte deci de a răspunde la întrebarea ta numărul 11 şi tocmai am încheiat răspunsul la întrebarea numărul 10, despre „efectele speciale", când, în acest moment deci, primesc un telefon. Sunt înştiințat că actorul X, *care a filmat deja în primul cadru al noului meu film pe care l-am început luni 7 ianuarie 2002*, un cadru reprezentând o poză de familie din care el (ea) era al 8-lea membru, profitând de faptul că acum, prin filmarea acelui cadru, devenise de neînlocuit *cere*, când i se propune semnarea contractului, dublul unei sume (excepționale) decât cea care i se oferise. (Actorii mei sunt plătiți întotdeauna la limita cea mai de sus, pe care o îngăduie legile țării). Mă puteți înlocui, refaceți filmarea dacă nu vă convine suma, spune actorul la plecare, fără să semneze contractul. Înlocuiți-l, spun eu. „Bine, trebuie să refacem filmarea. Aşteptăm din nou zăpadă", zice timid directorul de producție. „Nu aşteptăm nimic, decapitați-l. (Pauză) Alegem un alt actor, țara asta duduie de actori minunați, îl decapitați, azvârliți capul la gunoi, înlocuiți cu capul noului actor." Tehnic e o joacă de copii. De ce avem efecte speciale? Stalin de ce-a făcut-o şi eu n-o s-o fac? El nu proceda cu fotografiile ca într-un joc video? Nu-i rădea din poză, nu-i decapita, nu-i înlocuia în proporție de 90% în anii cei mai buni?

P.S. 2. Dragă Doinaş, asta era poza pe care ți-o promisesem pentru *Secolul 21*. Ai să recunoşti în poză monstruoasa substituire, capul lui Y pe trupul lui X. Higienizarea stalinistă este împinsă mai departe. Nu rad individul în întregime. Trupul lui X este refolosit.

11.

Ştefan Augustin Doinaş: Socotind că totuşi limbajul cinematografic constă în utilizarea ingenioasă a unui „alfabet al imaginilor", – prin ce se deosebeşte un cineast de un artist fotograf?

Lucian Pintilie: Artistul fotograf este regizorul propriei sale fotografii. E un om liber, independent. Nu cunosc nici un operator mare fotograf şi nici un fotograf mare operator. În fond se disprețuiesc reciproc. Cel mai mare operator român – e inutil să-i dau numele, aşa îi oblig pe toți să şi-l amintească – făcea infarct când plutea în aer primejdia să i se ceară o poză.

Scanned with OKEN Scanner

12.

Ştefan Augustin Doinaş: Cultura a fost întotdeauna la cheremul condiţiilor politico-economice, şi nu numai de la Ludovic al XIV-lea încoace. Crezi că faptul că, mai nou, cinematograful a devenit o industrie a avut urmări pozitive sau negative asupra destinului său?

Lucian Pintilie: Cinematograful este industrie din prima clipă a existenţei lui. După primul tur de manivelă, în secundele următoare, s-a înfiinţat prima societate de producţie cinematografică. În anul 1908, Griffith a creat 100 de filme pentru Societatea Biograph.

Să-ţi citesc despre Flaherty câteva rânduri dintr-un dicţionar cinematografic. *„Explorateur du Grand Nord canadien depuis 1910, financé par une grande maison de fourrures, il filma dans la baie de Hudson les actes quotidiens d'une famille esquimou. Son long métrage eut mondialement un tel succès qu'une nouvelle friandise, le chocolat glacé, fut appelée Esquimou ou Nanouk"* - acele limbi îngheţate dragă prietene pe care le ling şi le sug miliarde şi miliarde de oameni. Iar urmările de pe urma industrializării au fost, ca în toate celelalte domenii ale vieţii noastre, şi pozitive şi negative.

13.

Ştefan Augustin Doinaş: Vorbeşte-mi, te rog, despre impactul social al celei de „a 7-a arte". Cum poate fi realizat un film „de artă", fără ca el să devină prizonier al unei anumite *teze* ideologice?

Lucian Pintilie: Când execuţia marinarilor din *Crucişătorul Potiomkin* are loc la începutul filmului e o chestie, când se desfăşoară la sfârşitul filmului e altă chestie.

Morala politică, teza ideologică – sunt cum nu se poate mai sfidător opuse. Şi totuşi filmul s-a jucat – pe vremea tristă când nu existau contracte – undeva într-o ţară capitalistă a Nordului Europei – eh oui ! – cu imaginea acestei pedepse biblice prăvălită asupra revoltei umane. Era o viziune protestantă, un caz tipic de confiscare ideologică, în care marii specialişti erau nu danezii sau suedezii, ca în cazul citat, ci ruşii. (Dar tot ruşii au ajuns la convenţii foarte subtile cu artiştii lor înlănţuiţi – şi au produs multe capodopere. Şi polonezii, ungurii, cehii i-au imitat. Numai noi am avut viziunea noastră voievodal-dâmboviţeană.)

Până aici e limpede. Capodopera nu poate fi prizoniera unei anumite teze ideologice.

Ce te faci însă când artistul e structurat spiritual pe o obsesie, pe un misticism, pe-o intoleranţă, pe rasism chiar ca Griffith, artist genial şi tipic

Scanned with OKEN Scanner

reprezentant al rasismului din sudul Americii? Nu faci nimic. El comanda a primit-o de la Dumnezeu – iar Dumnezeu i-a dat comanda de capodoperă fără alte indicații politice.

Sigur că e imens de discutat aici.

14.

Ştefan Augustin Doinaş: Crezi că este posibil să vorbim despre anumite trăsături definitorii ale conceptului de „cinematografie națională", acum când factorii principali ai industriei cinematografice – regizori, actori, operatori, producători etc. – trec fără dificultate frontierele unei țări? Se înscrie un asemenea aspect în procesul inevitabil al globalizării?

Lucian Pintilie: Pericolul nu e al globalizării, mondializării. Pericolul e că artişti mari – tăindu-şi temporar rădăcinile – au făcut în alte spații, filmele lor cele mai proaste. Aşa a făcut Wajda, aşa a făcut Jankso, aşa a făcut Renoir, aşa a făcut Haneke cu *Code inconnu* şi cu *La Pianiste.*

Dar sunt alții care au făcut în acest chip filmele lor cele mai bune, Polanski, de pildă, poate şi pentru că nu are nimic specific, nici măcar ca evreu.

Oricum, mai am într-un număr anterior din *Secolul 21* şi un alt articol, o intervenție a mea pentru Parlamentul European de la Strasbourg. Cine are chef, să citească.

15.

Ştefan Augustin Doinaş: Mă preocupă o chestiune: ce înseamnă, după opinia ta, un „film de autor"? Crezi că peliculele care-ți poartă semnătura sunt astfel de filme?

Lucian Pintilie: Nu ştiu. Pentru prima oară în viața mea fac acum un film al cărui autor de scenariu nu sunt.

16.

Ştefan Augustin Doinaş: Rareori am văzut o adaptare pe ecran a unei mari opere literare care să mă satisfacă. Mă întreb dacă nu cumva sunt eu însumi de vină: poate că am privit cu un ochi inadecvat această realizare. Ce poate avea în comun un film după *Frații Karamazov*, de pildă, cu opera lui Dostoievski, în afară de acțiunea sa?

Lucian Pintilie: Cred că n-ai văzut niciodată. Şi nici nu ai să vezi. Am recitit de curând *Idiotul.* Filmul este gata făcut. Întâmplător, Dostoievski a uitat să-l înregistreze, sau nu exista pe vremea aceea peliculă, mă rog, un fleac tehnic de genul ăsta.

Scanned with OKEN Scanner

Filmele ar trebui însă să dureze 8-10 ore. Noi după romane nu vedem filme, vedem „digest"-uri.

Ai să-mi spui, păi Pinți, sau Lucian Pintilie, n-ai serialele? Ce, serialele nu sunt tâmpite? În primul rând tâmpenia lor – am să-ți răspund eu – e inegală. Există şi seriale bune. Nu mai mult decât atât, e adevărat, şi oricum plasate pe alt traseu, adică oricât ai merge pe drumul ăla mai departe tot n-ai întâlni capodopera.

Serialele, chiar cele mai bune, *nu privesc* întâmplările ci le povestesc. Ce simți în *Idiotul*? Privirea lui Dostoievski asupra nefericiților săi aşa cum simți în filmele lui Flaherty privirea lui asupra eschimoşilor.

17.

Ştefan Augustin Doinaş: Mărturisesc că mi-ar veni foarte greu să definesc producția cinematografică a regizorului Lucian Pintilie – începând cu *Reconstituirea*, de pildă, şi terminând cu *După amiaza unui torționar.* Ai putea să te autodefineşti, ca cineast, printr-o formulă cuprinzătoare?

Lucian Pintilie: Nu, nu pot. Dar ce fac aici, acum? Nu fac decât tot să mă autodefinesc, să mă mărturisesc. E adevărat că tu ai cerut „într-o formulă cuprinzătoare". Aşa nu pot, zău nu pot.

18.

Ştefan Augustin Doinaş: Ultimul tău film, care încă n-a fost prezentat pe ecrane, „După amiaza unui torționar", mi s-a părut o teribilă meditație asupra condiției umane sub dictatura roşie. E o peliculă zguduitoare, al cărei tragism este mascat şi atenuat de lipsa acțiunii propriu zise, de faptul că totul se reduce la o confesiune lipsită de conştiința eliberatoare a vinei: nici un pic de patetism salvator, ci doar un cinism involuntar. Personajul interpretat de Dinică nu pare a aparține speciei umane: este ceea ce a făcut comunismul din oamenii pe care i-a îndoctrinat. Conştiința morală a fost înlocuită cu simpla funcționare a unei maşini de carne şi oase. Contezi că acest film va prilejui o conştientizare, la nivelul marelui public, a „infernului" prin care am trecut?

Lucian Pintilie: Nu ştiu. Dragă prietene, nu ştiu. Sper. Cine ştie? Poate. Sper. Poate. Nu prea cred. Mi-e frică şi în general mi-e ruşine.

19.

Ştefan Augustin Doinaş: În general, câtă libertate de creație îți oferă o operă literară pe care o ecranizezi?

Mă gândesc la *De ce trag clopotele, Mitică?* sau *Salata.*

Scanned with OKEN Scanner

Lucian Pintilie: Libertate deplină. Mai puțină libertate îmi dă scenariul de-acum al cărui autor nu sunt eu.

20.

Ştefan Augustin Doinaş: Uneori, privindu-ți filmele, am avut impresia derutantă a unui exces de naturalism, în materie de prezentare a societății româneşti, exprimat îndeosebi prin limbaj. Nu crezi că românii din filmele tale înjură prea mult? Cruzimea unui film nu solicită întotdeauna şi o cruditate a vorbirii. Abordând realitatea cotidiană, cum poate lupta un creator de film artistic cu tentația vulgarității?

Lucian Pintilie: Aici va fi singurul punct delicat al conversației noastre. O să bată puțin un vânt rece dar ajungem noi şi la întrebarea 21. Care e legătura dintre *vulgaritatea mea artistică* şi limbajul lor porno-excremential? Poate privirea mea să filtreze, să cenzureze limbajul? Privirea mea trebuie să fie egal de intensă dacă privesc o floare sau un om care varsă. Dar trebuie să fie tulburată de emoția că mi s-a întâmplat acest formidabil accident şi miracol, trăiesc şi văd o floare, un om care varsă şi restul şi asta foarte probabil nu se va mai repeta altă dată.

Filmele mele sunt pline de defecte dar nu cred deloc că în filmele mele românii înjură prea mult. Ai mai ieşit pe stradă, ai mai fost în metro? Prima lege subelementară, deontologică şi artistică, care, ignorată, a împins filmul românesc la starea catastrofică în care se găseşte azi, este respectarea veracității din care se construieşte verosimilul. Puiu Cristi, scenaristul care împreună cu Răzvan Rădulescu au scris un scenariu pentru mine, a făcut un film de început, important, care se numeşte *Marfa şi banii*, pe care eu l-am coprodus şi pe care sunt mândru şi o spun nu pe şoptite, sfios, ci tare şi răspicat că era oprit şi *eu* l-am salvat. Sigur, o atitudine discretă din parte-mi era preferabilă, dar nu mă-ndur, nu mă-ndur...

Jumătate din film se înjură. Filmul este filmul unui puritan, preocupat în cel mai înalt grad de o mare problemă morală, cum se pierde inocența, cum înveți să devii părtaş la crime, dar jumătate din el se înjură.

Te prețuiesc prea mult, Doinaş dragă, ca să nu îndrăznesc să-ți spun. în această privință greşeşti.

Nu sunt încercat de nici o tentație a vulgarității. Problema mea e alta. Sufăr – uneori – de o lipsă de intensitate a privirii – şi adaug fantezie acolo unde trebuie să fie o observație pură. Şi numai privirea umple acel „cel mai lung drum de la un punct la altul care este un film". Sigur că poți evita vulgaritatea. Nu o filmezi de fel. O înjurătură întortocheată şi plină de sevă e ca un tren al lui Lumière care intră în gară. Nu-l poți stiliza. El intră sau

Scanned with OKEN Scanner

nu intră în gară. Dar în filmele româneşti şi trenurile care intră în gară sunt false – spunea Tudor Mazilu.

21.

Ştefan Augustin Doinaş: Care ți se par riscurile majore la cinematograful de mâine? Oare noile cuceriri tehnologice nu vor influența – în bine sau în rău – „a 7-a artă"?

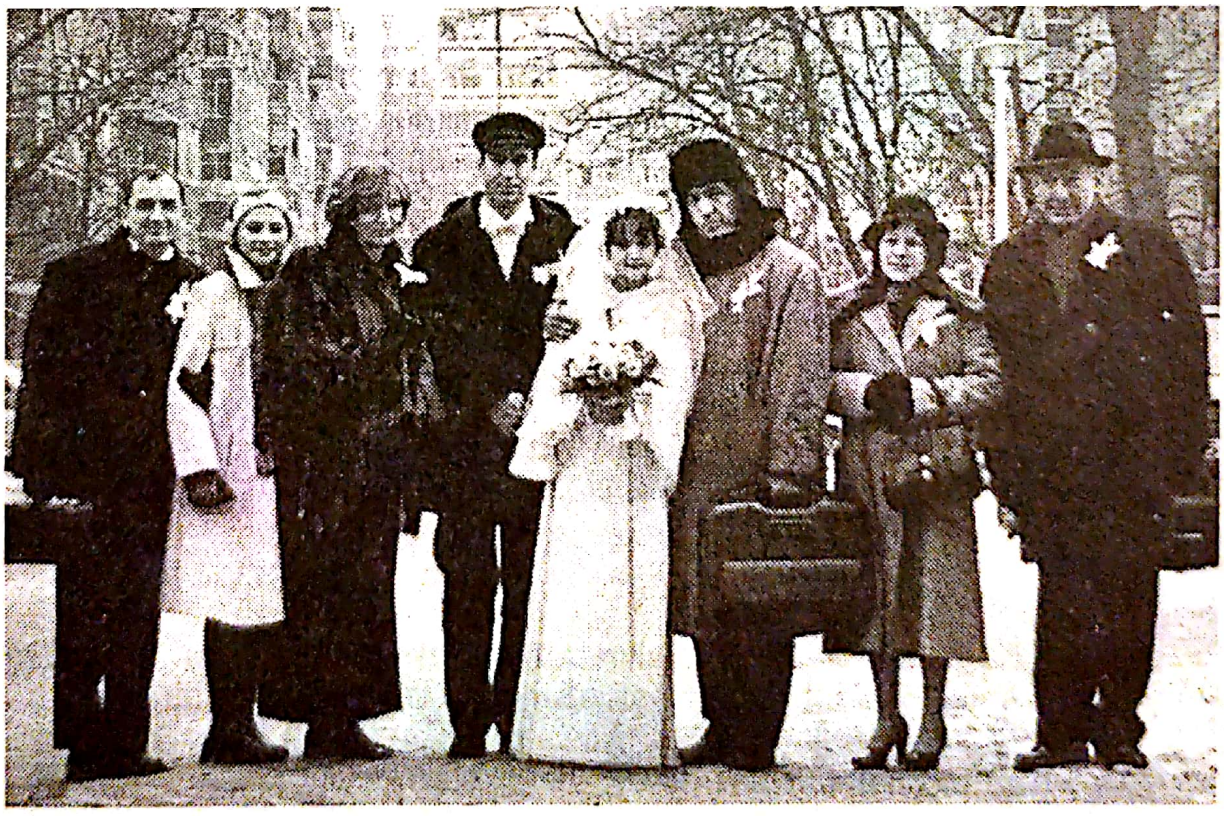
Lucian Pintilie: Iată-ne – uff – şi la întrebarea 21.

Ba da – vor influența şi în bine şi în rău „a 7-a artă". Dar se descurcă ea capodopera. Legile – ultimele – ea le fixează. Întotdeauna ea le fixează.

22.

Ştefan Augustin Doinaş: Treptat, după câte se observă, sala de cinematograf îşi pierde spectatorii, deoarece aceştia preferă micul ecran al televizorului. Nu crezi că, în felul acesta, filmul ca atare pierde ceva din calitatea sa esențială?

Lucian Pintilie: Despre care săli de cinematograf vorbeşti? În România nu există săli de cinematograf. Există nişte hangare pline de şobolani şi lunecoase de scuipat. Una din cele mai profunde plăceri pe



Scanned with OKEN Scanner

care le încerc când sunt la Paris, e să-mi fac selecția mea de capodopere în minunate săli miniaturale şi să ling un *esquimou* în onoarea lui Flaherty.

23.

Ştefan Augustin Doinaş: Îți place să participi activ la construirea unui scenariu de film, mai ales dacă urmează să fii regizorul lui? Pun această întrebare pentru că aş vrea să aflu din care moment al elaborării unui film începe procesul creator efectiv... Rămâne oare întreaga sarcină artistică în seama procesului de montaj? Sau ea se manifestă încă din momentul construirii „cadrului" ce urmează să fie filmat? Iartă-mi asemenea întrebări naive...

Lucian Pintilie: Multe din întrebările tale au fost naive. Dar eu îți mulțumesc acum, la sfârşit, pentru că ingenuitatea lor simulată m-a excitat, a fost şi destabilizatoare şi constructivă. Nu asta ai vrut tu? Şi în general îți mulțumesc pentru inițiativa acestui dialog care mă onorează şi care a stârnit în mine toate neliniştile, creator de care am nevoie acum, când încep un nou film.

24.

Ştefan Augustin Doinaş: Care va fi următorul tău film?

Lucian Pintilie: Păi ăsta de care vorbeam şi pe care autorii Puiu Cristi şi Răzvan Rădulescu l-au numit – nefilmogenic – „Niki Ardelean, colonel în rezervă". Nu le place titlul, nici mie nu-mi place, dar nici lor nu le place cel pe care l-am propus eu şi care în fapt e traducerea în limba română al celebrului scurt metraj comic al lui Lumière - *L'aroseur arosé* - adică cum ar veni, *Ciocanul colonelului.* Îmi plac aceste titluri suprarealiste, cu ascunse disponibilități metafizice. Vrei să-ți spun şi alte titluri de Lumière? *Le déjeuner de bébé, Assiettes tournantes, Déjeuner d'un chat, Chapeau à transformation, Aquarium, Autruches, L'Arrivée du train en gare* ş.a.m.d.

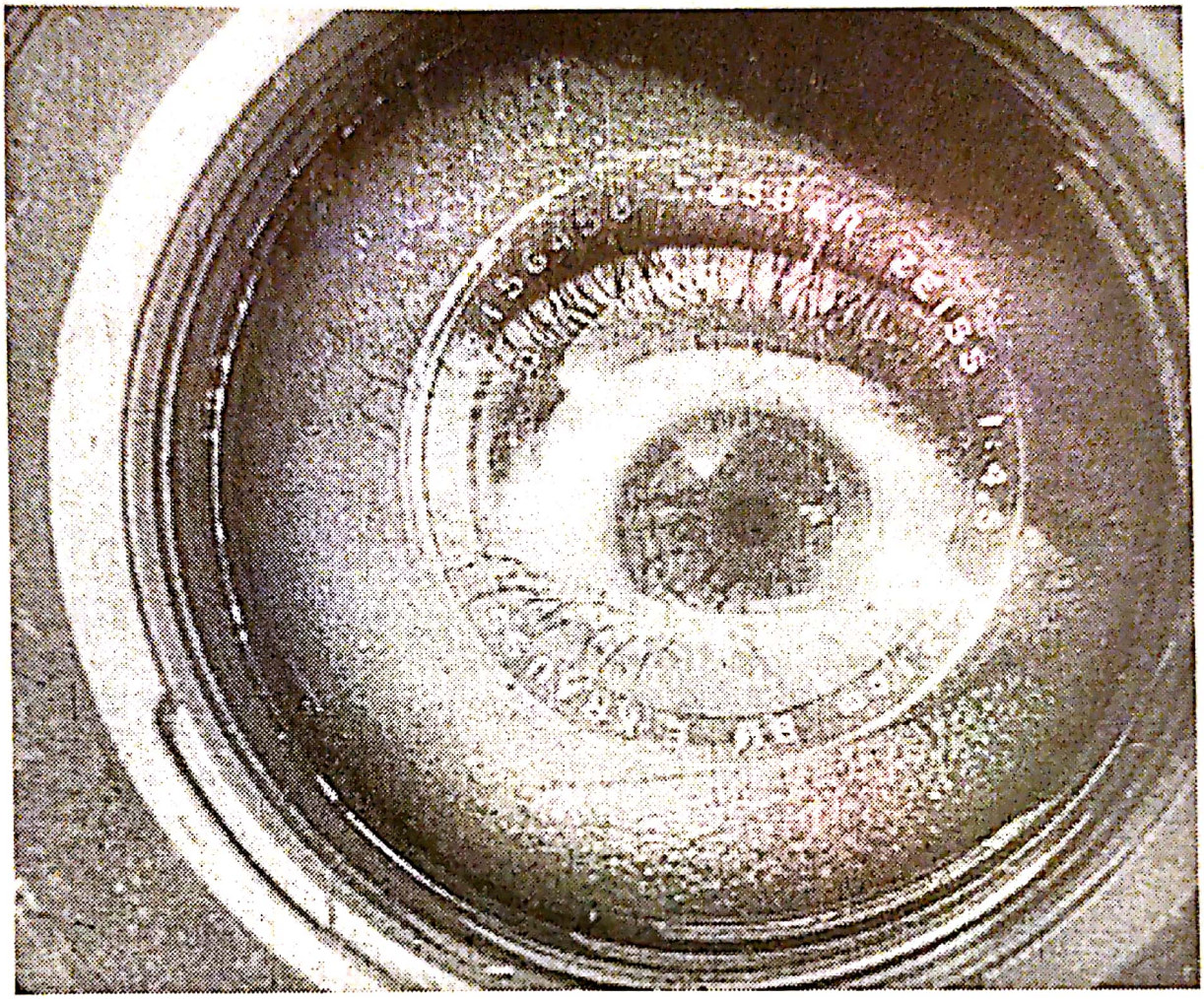
L'aroseur arosé (Ciocanul colonelului). Nu-i nimic. O să găsim un al treilea titlu.

25.

Ştefan Augustin Doinaş: O ultimă întrebare: te afectează, te tulbură în mod deosebit climatul în care eşti obligat să lucrezi aici în țară?

Lucian Pintilie: Nu.

Scanned with OKEN Scanner



AU BAZAR, BALTHASAR!

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI CHIRILOV

Sunetul muzicii: impresiuni recente de la naşterea Cinematografului

- Am văzut *Câinele andaluz* pe MTV.

Pauză. Cu sentimentul - dintr-o dată reconfortant - că găsisem propoziția perfectă, numai bună să deschidă un roman (despre ce, nu ştiu; poate ceva SF despre moartea cinematografului sonor şi întoarcerea la filmul mut), îmi reiau demonstrația. Şi sunt cu atât mai convins de ceea ce spun, cu cât reticența şi ironia celor care mă înconjoară cresc. Totuşi, nu forțez nota continuând aşa cum intenționam: Dacă ar fi trăit azi, Buñuel ar fi regizat videoclipuri pentru Radiohead...

Sacile, ultima zi. Ziua primelor impresii.

De 20 de ani, e sediul celui mai important festival de film mut – unicul, azi; probabil, peste câțiva ani, unul dintre zecile de acest gen în romanul meu SF. Cu siguranță, însă, cel mai important; de ce nu chiar Cannes-ul filmului mut?

Colegii mei colegieni, de-o vârstă cu mine, mă privesc, e drept, mai puțin circumspect ca la început. Suntem la capătul celor 8 zile de festival şi 6 de mese rotunde pe marginea filmului mut văzut în cantități industriale, de la 9 dimineața la 12 noaptea, fără pauză de masă... Or, suntem în Italia...

Unora pare că începe chiar să le placă micul meu discurs improvizat în care nici eu nu credeam foarte tare la început. Era doar ceva ce simțeam că trebuie făcut, pentru a sparge monotonia. Pentru a mă readuce înapoi în prezent dintr-un trecut în care, cu puțină imaginație (sau blasfemie), m-aş fi putut simți ca-n prezent. Pentru a mă simți nu ca-ntr-un muzeu, ci ca-ntr-o sală de cinema, fie ea şi cu suport de Coca-Cola. E ca atunci când vezi prea mult Hollywood. Tânjeşti după puțină Europă sau Asie. Reciproca fiind şi ea cum nu se poate mai valabilă.

Când vezi prea mult şi nu auzi nimic – decât pian, pian şi iar pian; uneori, orchestră – tânjeşti şi după replici gen „Poți bea orice bere doreşti,

Scanned with OKEN Scanner

atâta vreme cât e Corona." Rostite, nu inserate în chenar. Evident, nu le vei avea niciodată. Sau, mă rog, le poți avea, dar rostite *numai* în japoneză de un – sau o – „benshi"; acele voci ajutătoare proțăpite pe scenă, în colțul opus celui în care se afla pianistul, care explicau *live* spectatorilor ceea ce nu răzbătea prin imagine; care dublau actorii şi, uneori, sunetele de pe ceea ce mai târziu va purta numele de *soundtrack*; care citeau ceea ce era înscris pe ecran şi care, în plină acțiune, deschideau o acoladă pentru a te înştiința că personajul care tocmai a intrat în cadru e interpretat de actorul X, văzut şi în filmul Y. Acele, până la urmă, victime ale unui cinematograf pe care s-au grăbit să-l treacă la sonor.

Dacă nu poți face nimic pentru a avea berea la care tânjeşti, poți „umbla" însă la sunet. Poți „umbla" la muzică. Poți face sampling. Poți face conexiuni neaşteptate, riscante chiar; aşa cum tatăl lui Kubrick – pianist cinematografic pe vremea Marelui Mut – simțise nevoia (antologică) să interpreteze un cântecel de pahar atunci când personajele de pe ecran încingeau un chef. Sau poți trage cu ochiul şi urechea la MTV – dacă se întâmplă să fii pianistul de serviciu, asociind, să zicem, o scenă de mariaj nu cu arhi-răsuflatul marş nupțial, ci cu câteva acorduri din *Like a Virgin*, care îți aduce automat în fața ochilor rochia de nuntă purtată de Madonna în videoclipul piesei cu pricina.

- Măi, ție ți-a plăcut *Moulin Rouge*...

Şi lui Baz Luhrmann îi plac filmele mute. *Moulin Rouge* nu e altceva decât un omagiu în culori adus acestora.

Méliès şi Madonna. Micheaux (Oscar; cel mai important cineast de culoare al epocii mute, care a lucrat în interiorul sistemului; omagiat la Sacile 2001 printr-o retrospectivă şi un impresionant album) şi Michael (Jackson, *to be sure*).

De ce nu?

Chiar aşa; de ce nu?

Smashing Pumpkins a adus luna şi trucurile explozive ale lui Méliès în videoclipul *Tonight, Tonight*. În *Isobel*, Michel Gondry a făcut din Bjork zeița scandinavă a filmului mut: „De câte ori privesc filmele vechi, sunt fascinat de textura, de profunzimea şi de senzualitatea lor. Iar pentru *Isobel* doream să regăsesc o parte din toate acestea. Era, deci, de neconceput să utilizez modalități prea moderne pentru a truca videoclipul. Singura cameră care îți permite să faci fonduuri şi anşeneuri în direct, „Mitchell", este îngrozitor de grea şi de voluminoasă. Trebuia să ne întoarcem mereu şi să reexpunem imaginile filmate, întocmai ca operatorii cinematografului mut." Şi-atunci, de ce filmul mut nu ar întoarce serviciul, primind în sanctuarul lui *Thriller*-ul lui Michael Jackson sau *Baby One More Time*-ul lui Britney Spears? Fie doar şi experimental. Imaginați-vă

Scanned with OKEN Scanner

cum ar fi ca Nosferatu (din varianta Murnau) să calce tiptil pe primele acorduri din *Thriller*, evident, remixate corespunzător.

Acum câțiva ani, unul dintre pianiştii veterani ai festivalului a strecurat în improvizația-i muzicală fragmente din piesele celor de la Beatles. Salut inițiativa, chiar dacă ea ar fi fost gratuită – deşi nu a fost. N-a fost decât o încercare de a testa disponibilitatea spectatorilor. De a le servi un echivalent sonor recognoscibil în locul obişnuitului acompaniament rutinier, „digestiv" şi oarecum impersonal (deşi fiecare dintre pianişti are stilul lui), suficient de estompat îndărătul imaginilor care trebuie să rămână vedetele show-ului. Rezultatul: alăturarea a fost considerată mai mult decât neadecvată. O dată pentru că filmul avea brusc un concurent mult mai atractiv, pentru că mai popular (muzica pop/rock), şi-apoi pentru că o asemenea companie – neadecvată! – nu putea fi văzută decât ca un atentat la prestanța-tabu a unei opere de artă.

Între timp, mentalitățile par să fi evoluat: aşa se face că, la ultima ediție a festivalului de la Sacile 2001, am putut vedea un film japonez din 1926, *Kurutta Ippeiji* (*O pagină de nebunie*, r. Teinosuke Kinugasa), o capodoperă a avangardei japoneze, cu acompaniament tehno live. Din decor mai lipseau stroboscoapele, globul reflectorizant atârnat de tavan şi cei care, nemaiputând rezista țintuiți în scaun, s-ar fi ridicat să danseze în lateralele sălii. Nu a dansat însă nimeni, majoritatea mulțumindu-se să bâțâie din cap, mâini şi picioare. Şi tocmai din această cauză a fost un *evento musicale* neadecvat, nu pentru că n-ar fi existat alchimie între imagini şi *soundtrack*. Mai mult decât atât, filmul a ieşit învingător din această ciocnire, pentru că modernitatea lui extremă (dată de stilul revoluționar şi încă amuțitor de montaj şi de filmare) a avut un concurent destul de palid în persoana electro-compozitorului Taho Teardo – o probă în plus pentru cei care joacă în continuare cartea prestanței. Un experiment ratat, dar interesant. După cum interesante au fost, în felul lor, şi celelalte evenimente muzicale ale festivalului: *Orochi* (1925, alt film japonez acompaniat de astă-dată de orchestră japoneză tradițională; deşi mult mai surprinzător a fost tradițional-occidentalul acompaniament de pian aplicat celorlalte filme japoneze din program), *Was ist Lost im Zirkus Beely* (1926, thriller nemțesc a cărui acțiune era localizată în subsolurile unui circ, dar al cărui *soundtrack*, sumbru-pasionant, n-avea nimic din voioşia detestabilă a muzicii de circ), şi, mai ales, *East Side, West Side* (1927, melodramă americană străvezie şi delicios de ridicolă, „dublată" de o trupă de jazz, dar salvată tocmai de be-bop-ul de un ridicol asumat al solistei de serviciu – în care mi s-a părut că găsesc cel mai potrivit comentariu la adresa filmului însuşi).

Scanned with OKEN Scanner

Rămâne de făcut ca-n anii care urmează, cei responsabili cu partea muzicală să-şi primenească arhiva de CD-uri şi DVD-uri. Unul dintre pianiştii de la Sacile (cel mai tânăr) m-a asigurat că, în principiu, n-ar avea nimic împotriva „metodei *Moulin Rouge*". Doar că, în febra improvizaţiei pentru cutare sau cutare film (pe care, de multe ori, nu-l vede în prealabil), conexiunile muzică-imagine se fac mecanic şi imediat şi apelează la reflexe primare. Deşi pare – şi poate că şi e – simplistă şi la fel de mecanică, ilustrarea muzicală a unei scene de vis cu cele opt note ale refrenului ABBA la *I Have a Dream* e departe de a fi un astfel de reflex. Dar poate că, după o cură de MTV şi alte canale muzicale, începi să vezi altfel lumea. Muzica pop oricum are marea calitate (care de multe ori se transformă în defect) de a fi nu doar uşor de reprodus, ci şi greu de şters din minte. E cea mai uşoară cale de a-ţi crea noi reflexe.

Nu ştiu cum ar „suna" în realitate această propunere foarte aplicată de întoarcere forţată în prezent. În romanul meu SF, funcţionează de minune: de pildă, scena de bătălie din *Napoleon* de Abel Gance e ilustrată cu un remix semnat Prodigy, iar Blur şi R.E.M. asigură prin rotaţie acompaniamentul filmelor din integrala D.W. Griffith. Nimic nu e tabu, drept pentru care există şi versiuni remix (remake-uri, dacă vreţi) ale unor pelicule mute, obţinute în urma unui tratament de imagine similar celui stăpânit la perfecţie de un DJ. Şi, tot în roman, mai există chiar şi o secţiune de videoclipuri a festivalului de la Sacile - pentru că ce altceva sunt videoclipurile decât nişte filmuleţe mute de cinci minute cu acompaniament? (Cu menţiunea că, în cazul lor, Filmul se supune Muzicii, şi nu invers.) Numai că romanele, asemeni filmelor arătate la Sacile, sunt şi ele mute. Doar dacă nu te apuci să le citeşti cu glas tare în timp ce laşi televizorul să meargă...

Scanned with OKEN Scanner

IOANA URICARU

O școală americană de cinema

University of Southern California e o instituție privată cu renume şi prestigiu, țintă a sentimentelor contradictorii: de la admirație şi respect, la dispreț sau chiar mânie. Selectivitatea admiterii e deseori caracterizată drept aroganță (ori exclusivism), iar politicoasa-i lipsă de entuziasm față de idealurile de stânga o face urâtă în multe cercuri progresiste. Asupra unui lucru cad însă de acord chiar şi cei mai mofturoşi critici: şcoala de cinema şi televiziune de aici e cea mai bună din Statele Unite (întâmplător – sau nu – e şi cea mai veche, fiind înființată în 1926). De fapt, USC e în permanentă competiție cu New York University pentru locul întâi în topul publicațiilor de specialitate; diferența majoră față de NYU e dată de orientarea cu toate pânzele sus către Hollywood şi industrie (ei, cum care industrie?). „Marca" USC e dată de patronajul celor trei iluştri contribuabili: Steven Spielberg, George Lucas, Robert Zemeckis. E totuşi puțin probabil ca un student, fie el şi înscris – precum subsemnata – în cel mai râvnit dintre programe (Master of Fine Arts în producție de film şi televiziune) să dea vreodată cu ochii de această treime, în carne şi oase. Numele lor sunt însă peste tot locul: la intrarea în clădirile pe care le-au finanțat, pe lista consilierilor şcolii, pe buzele profesorilor-colegi-de-breaslă, pe afişele înrămate şi semnate cu autograf – dar mai ales în broşurile de promovare. De asemenea, în anecdotele pe care orice nou-venit le află în primele 24 de ore – şi care miros de la o poştă a scenarii (ceea ce nu înseamnă neapărat că nu sunt adevărate!). Cea mai hazlie dintre ele povesteşte că Spielberg a candidat cândva pentru un loc în programul de MFA şi nu a fost admis (hmm, trebuie să verific asta, dar parcă sună a momeală pentru potențialii candidați de azi: hei, dacă sunteți admişi înseamnă că sunteți mai buni decât Spielberg!). Cea mai romantică e istoria centrului de arte digitale Zemeckis: se spune că prin al treilea an de studii la USC, Bob Z. se afla într-o situație financiară atât de precară încât s-ar fi văzut nevoit să

Scanned with OKEN Scanner

renunțe la facultate... dar decanul Şcolii a decis să apeleze la un fond special pentru a-l ajuta să-şi termine studiile. După (aproximativ) douăzeci de ani: Bob returnează împrumutul cu dobândă, finanțând construcția clădirii care-i poartă numele (şi care adăposteşte aparatură de producție şi post-producție digitală cum numai puține studiouri hollywoodiene au la dispoziție). Prescurtat „Z" (adică „zed"), Centrul te întâmpină cu vorbele care, inscripționate pe lespedea de la intrare, au devenit motto-ul Şcolii: „Reality Ends Here" # Campusul e situat într-una dintre cele mai puțin plăcute zone din Los Angeles, în partea de est, acolo unde concentrația de imigranți hispanici şi asiatici se apropie de 100% - iar rata criminalității e îngrijorătoare. Universitatea încearcă să suplinească acest handicap printr-un serviciu de securitate propriu, incluzând echipaje care patrulează zi şi noapte în campus şi în împrejurimi, precum şi un serviciu de escortă care funcționează între cinci după-amiaza şi patru dimineața pe o rază de o milă în jurul campusului. Se pare că, în urmă cu vreo cincisprezece ani, Universitatea a avut posibilitatea să-şi mute sediul în Malibu, dar s-a optat pentru păstrarea actualei poziții fiindcă, în mod paradoxal, USC e extrem de legată de comunitatea locală. Există un program special de angrenare a studenților în munca voluntară, cinci şcoli publice din zonă sunt „adoptate" de USC, Universitatea e al doilea furnizor de locuri de muncă din Los Angeles (după municipalitate)... şi totuşi, nu toată lumea ne iubeşte. În timpul răscoalei de acum 10 ani (declanşată de incidentul „Rodney King"), USC a scăpat nevătămată, nici un fir de iarbă din gazonul ei îngrijit nu a fost clintit de agresiunea mulțimilor frustrate, însă nu trece zi în care să nu simt, atunci când cobor din autobuz la intersecția dintre Vermont şi Jefferson, că traversez nu un bulevard, ci o punte suspendată peste hăul dintre „şcoala privilegiaților" şi „rEstul LA". # Prima lecție: seminarul de „protecția muncii". Mă relaxez aşteptând previzibilele sfaturi de genul „nu trageți cablurile electrice din priză" şi „nu filmați flăcări fără să aveți un extinctor pe aproape". În realitate e ceva mai complicat – „nu filmați nici măcar un grătar în curte fără să aveți în aceeaşi curte un pompier pe care-l plătiți cu 40 de dolari pe oră". Şi să nu uităm că ne aflăm la Los Angeles: nu filmați scene de stradă, în special cu acțiuni violente, fără să avertizați în prealabil poliția. Riscați să fiți înconjurați în cinci minute de echipajele LAPD, care n-au de unde să ştie că voi doar vă jucați de-a împuşcatul. Nu plecați la filmare de capul vostru, noaptea sau prin zonele rău-famate – riscați să fiți jefuiți chiar şi în plină zi, sub amenințarea armei. Nu lucrați mai mult de 10 ore pe zi – un student a murit într-un accident de maşină, adormind la volan în timp ce se întorcea acasă după o filmare extenuantă. Este strict interzisă montarea camerelor pe maşină sau pe pasarelele care traversează şoseaua – pot distrage atenția

Scanned with OKEN Scanner

celorlalți șoferi, iar de la distanță pot fi luate drept arme de foc (LAPD, somație, vezi mai sus). Dacă aveți actori minori, indiferent de vârstă, este obligatorie prezența permanentă la filmare a unui „studio teacher" (persoană autorizată să supravegheze copiii în astfel de situații). Chiar dacă părinții și-au dat acordul, chiar dacă sunt și ei prezenți, chiar dacă sunt copiii voștri – dacă nu angajați un studio teacher, intrați sub incidența Codului Penal. Brrr. # Suntem 48 de studenți în primul semestru al programului, împărțiți în trei grupe pentru cel mai important curs: atelierul de producție vizuală, faimosul 507, unul dintre cele mai vechi cursuri ale școlii. Structura lui e relativ simplă: timp de 15 săptămâni, fiecare student realizează (de la scenariu până la imagine, de la regie până la montajul final) 5 scurtmetraje, folosind tehnologia digitală. Libertatea artistică e totală, nebunia ritmului de lucru – așijderea. Undeva printre cele 21 de ore de curs săptămânale și cel puțin de două ori pe-atâta necesare realizării proiectelor și temelor pentru acasă trebuie să găsim timp pentru la-fel-de-importantele 1. Colaborări la proiectele colegilor 2. Prezențe la premiere, petreceri, conferințe și alte ocazii de a întâlni oameni care și-au găsit deja un loc în industrie, și 3. Conceperea scenariilor de diferite formate (lung, scurt ori mediu metraj, documentar, show televizat, episod-pilot etc.), scenarii pe care orice absolvent trebuie să le aibă pregătite în clipa mult-visată când un producător (sau agent) îi va spune: „I loved your work. Do you have a script?" # În fiecare săptămână, șase dintre noi prezintă clasei și profesorilor, prin rotație, rezultatul muncii din cele trei săptămâni anterioare. După fiecare film, spectatorii au cinci minute la dispoziție să-și noteze impresiile și să înmâneze notele autorului; urmează aproximativ 15 minute de discuții, apoi trecem la următorul film. # Cum ne pregătește Școala pentru Industrie? În primul rând, ne învață care sunt regulile de aur ale profesioniștilor: nu întârziați niciodată la întâlnire (în speță, la ore). Cuvintele magice la care visează producătorii sunt: înainte de termen, mai ieftin decât bugetul („before schedule, under budget") – prin urmare, faceți imposibilul pentru a prezenta proiectul în ziua și la ora prestabilite. Filmul înseamnă echipă, colaborare, deseori subordonare – obișnuiți-vă, deci, să comunicați, să negociați, să acceptați. Industria, în schimb, înseamnă competiție – așa încât pregătiți-vă ca din al doilea an al programului să concurați unul cu celălalt, fiindcă doar 10 studenți din cei 48 vor primi aprobabrea să regizeze un scurt metraj finanțat de școală. În aceste condiții, capacitatea de a fi managerul propriei cariere (calitate atât de prețioasă la Hollywood) devine esențială încă din cel de-al treilea semestru, când trebuie să începi selecția cursurilor opționale. „Strategie" e cuvântul cheie de la bun început: multe poziții-cheie, de la un post de preparator (Teaching Assistant) și până la un loc în rândul studenților-

Scanned with OKEN Scanner

regizori nu pot fi ocupate în anul doi sau trei decât dacă ai început încă din ziua întâi a anului întâi să urci treptele obligatorii şi să te gândeşti la viitor. Dacă reuşeşti să înveți rapid regulile şi să te adaptezi lor, eşti „în joc". Dacă nu, ți se oferă totuşi şanse de a regiza un proiect, doar că primeşti mai puțin sprijin şi trebuie să faci singur rost de cea mai mare parte a bugetului. Filmele produse în anii doi şi trei sunt trimise la festivaluri, unul dintre cele mai importante fiind chiar „First Look", un fel de „Cinemaiubit" al USC, practic cea mai eficientă rampă de lansare pentru studenți: timp de trei seri, în fiecare semestru, scurt-metrajele rulează la cinematograful DGA (Directors Guild of America, cel mai puternic sindicat al regizorilor de la Hollywood) şi au mari şanse să fie văzute de agenți, distribuitori şi producători ADEVĂRAȚI. Astfel, prin felul în care e structurată, şcoala e o reproducere la scară redusă a Hollywoodului – cu bune şi rele, cu vedetele şi Cenuşăresele sale, cu cei puțini răsfățați de venirea timpurie a succesului şi cei perseverent mistuiți de o obsesie care-i mână să vândă casa proprie şi maşina părinților pentru a-şi finanța proiectele... # Mă uit în jurul meu, la cei 15 colegi pe care-i cunosc mai îndeaproape, adunați la miticul curs 507 din toate părțile Americii, absolvenți de universități prestigioase (Stanford, Princeton, New York University), având deja diplome de Filosofie, Litere, Matematică, lăsând în urmă cariere în teatru, marină militară ori asistență socială pentru a se aventura într-una dintre cele mai riscante cariere, dispuşi să rişte (aproape) totul pe (aproape) o singură carte. Cu toții sunt talentați – ba mai mult, sunt sensibili, generoşi, entuziaşti. Totala libertate pe care ne-o oferă acum cursul 507 are probabil şi un rol terapeutic. Acum e momentul să punem în practică cele mai ciudate, mai ne-comerciale şi mai obsedante idei care ne bântuie. Curând va trebui să le lăsăm definitiv în urmă şi să devenim pragmatici... şi să ne temem pentru sensibilitatea, generozitatea şi entuziasmul nostru.

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU SOLOMON

Ce este documentarul?

1. O pereche de ghete.

Mi s-a cerut să scriu ceva despre film. E greu. Îmi aduc aminte de panica pe care o descrie Caragiale în „Conferință". E drept, tema lui era mai largă: ce este arta? Şi în cele din urmă s-a descurcat – cu grația şi sarcasmul lui dintotdeauna. A face un obiect artistic – scrie, râzând pe sub mustăți, nenea Iancu – e o îndeletnicire asemănătoare cu meşteşugul cizmarului care-ți croieşte o pereche de ghete.

N-am să vorbesc despre film în general – e peste puterile mele – ci despre documentar (de parcă ar fi mai simplu?!). Din unghiul cuiva căruia îi place să facă asemenea filme. Şi – inevitabil - despre situația documentarului la noi.

Care e sublimă, dar lipseşte aproape cu desăvârşire. (Cu riscul de a vă obosi voi reveni mereu la Caragiale, şi veți vedea de ce în final.)

2. O rudă săracă.

Televiziunile din România programează filme documentare cu zgârcenie, cât despre a investi în producția lor, cu două excepții – nu s-a pomenit (un serial de Florin Iepan la TVR şi un film în două părți de Radu Gabrea la Antena1). În schimb, ni se propun producțiile proprii ale posturilor, înjghebate la repezeală şi fără bani, undeva la granița reportajului. Pe deasupra, bunul obicei al televiziunilor occidentale de a lucra cu companii independente de producție pare de neconceput la noi. Totul trebuie produs *in-house*, cu mijloacele şi personalul angajat permanent al posturilor.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru industria cinematografică, documentarul e o rudă săracă a filmului de ficțiune. El trebuie să fie scurt (e confundat de legea cinematografiei cu scurt-metrajul), mai ieftin şi mai uşor de făcut. Dintre aceste trei prejudecăți majore, numai cea legată de buget are o bază reală. În schimb, un documentar bun se scrie, se filmează şi se montează la fel de greu ca un film jucat. E drept, are alte instrumente. Evocă, mai degrabă decât inventează, asociază realități, în loc să le pună în scenă, transformă oameni adevărați în personaje, fără să apeleze la actori.

Cu toate astea, se pare că documentarul e disprețuit şi minimalizat de cei doi actori majori ai pieței audiovizuale româneşti. Dar de ce ar trebui să fie altfel?

3. *O struțo-cămilă de care nu e nevoie*

Acest animal ciudat, nici film – nici televiziune, care este filmul documentar, a încetat să existe la noi. Nu mă pot opri să pun acest lucru în legătură cu starea societății civile româneşti – la fel de sublimă şi inexistentă. Pentru că documentarul este (sau ar trebui să fie) un reflex profund al societății; este mijlocul ideal pentru a pune în perspectivă moduri de viață, fenomene sociale, evenimente istorice sau fapte culturale. Are toate elementele pentru a depăşi conjunctura cotidiană, pentru a trece dincolo de superficialitatea jurnalistică şi a da o altă dimensiune, inclusiv emoțională, faptului divers. Şi este, până la urmă, divertisment: spectacolul realității văzut de un ochi creator (vorbesc, desigur, de filmele de calitate).

În lumea către care ne uităm cu jind, acest tip de divertisment este, de multă vreme, foarte cerut. Există o piață internațională uriaşă pentru programele non-ficționale. Astăzi, mai mult decât oricând, ceea ce spunea Brunea-Fox („prințul reporterilor noştri") acum câteva zeci de ani este valabil pentru publicul larg: „realitatea e mai puternică decât imaginația."

La noi însă, realitatea a încetat să fie atractivă. Sau, cel puțin, aşa pare să se comporte mass-media. Nu prea dorim să înțelegem ce ni s-a întâmplat în ultimii 80 de ani, nu ne pasionează să descifrăm ce se petrece cu noi astăzi, în schimb ne revoltă „imaginea României în străinătate".

Am găsit o altă rețetă mai comodă: ceea ce era alb în regimul comunist, trebuie să fie descris în culori negre în vremurile tranziției. Statuile demontate de Armata Roşie sunt puse la loc pe un piedestal şi mai înalt, ca să nu mai poată fi atinse. Ochelarii de cal, ataşamentul

Scanned with OKEN Scanner

patetic şi idolatria sunt la ordinea zilei (vezi scandalul manualelor alternative). În această atmosferă, cine are nevoie de filme documentare, deci de spirit critic şi de investigaţie, de spectacolul controversei?

Evazionism, lipsă de responsabilitate. Lipsă de responsabilitate în raport cu istoria, lipsă de responsabilitate în raport cu situaţia pe care o trăim. Celălalt e mereu răspunzător; noi, niciodată. Simplificând, aşa se face că nu e nevoie de filme documentare.

Ar mai fi ceva: documentarul presupune o stare de spirit deschisă, curiozitatea de a-l asculta pe celălalt şi de a-l înţelege fără să-l iei peste picior (tot atâtea calităţi care par să ne fi părăsit). Realizatorul de filme documentare trebuie să reziste tentaţiei de a se arăta mai inteligent decât subiectul lui.

Documentarul mai cere răbdare, multă răbdare. Răbdarea cizmarului (fără nici o referinţă la „genialul nostru conducător") care croieşte un obiect frumos potrivit dintr-o materie umilă. Cizmarul nu va reuşi niciodată să întocmească o pereche de ghete pe măsură dacă-şi va dispreţui materia primă, animalul care a furnizat pielea şi ţăranul care l-a hrănit.

Oricât de detestabile ar fi faptele de la care pleacă şi oamenii despre / cu care stă de vorbă, documentaristul ajunge să întreţină o relaţie de dragoste cu subiectul lui. Dragoste de multe ori dublată de ură. Pasiune, în orice caz. Pentru că, în cele din urmă, exprimă un punct de vedere personal. („Îi urăsc, mă!", spunea acelaşi nenea Iancu despre personajele lui.)

4. Imaginea României...

Ne temem să discutăm serios despre lumea în care trăim şi suntem indignaţi când alţii, din afară, o fac. Ce ştiu ei despre noi?

Cam tot atât cât ştim noi despre ei, aş răspunde eu. Nemţii sunt muncitori şi reci, francezii sunt aroganţi, belgienii sunt pedofili şi găzduiesc Comisia Europeană, ş.a.m.d. România oferă, pentru media internaţionale: copiii străzii, câinii vagabonzi şi romii. Dar câte filme echilibrate s-au făcut sau au fost comandate de televiziunile româneşti pe aceste teme; filme făcute „dinăuntru", bazate pe acea cunoaştere profundă, intimă care le lipseşte străinilor după părerea noastră ? Şi câte filme istorice serioase, fără lozinci şi demagogie de tip nou?

Scanned with OKEN Scanner

În primii ani după 1989, s-a remarcat că filmul românesc a fost inundat de faptul divers, de anecdota gazetărească. În absența documentarului, filmul de ficțiune preluase o parte din funcțiile lui.

După atâtea probleme grele, e timpul să mă întorc la Caragiale, aşa cum am promis.

În urmă cu un an, am avut şansa unei burse la Berlin. Îmi propusesem să scriu un film despre cei opt ani petrecuți în capitala germană de cel pe care Eugen Ionescu l-a definit ca fiind „cel mai mare dramaturg necunoscut al lumii".

5. *Misiune imposibilă*

Caragiale a murit acum 90 de ani. Răsunetul operei lui în Germania – atât cât a fost - s-a stins demult. Oraşul în care a trăit, Berlinul împăratului Wilhelm al II-lea, nu mai există. Două războaie mondiale şi o politică urbanistică idioată l-au şters de pe fața pământului.

În fața acestei misiuni – recuperarea unui scriitor genial, dar necunoscut – te cuprinde disperarea. Treptat mi-am dat seama că această disperare paradoxală, ironică va fi tema filmului pe care vreau să-l fac.

Disperarea care te cuprinde când cauți numele lui Caragiale în fişierul Bibliotecii de Stat din Potsdamer Platz: câteva traduceri realizate în anii '50 în virtutea frăției socialiste dintre RDG şi RPR sunt singurele rezultate ale căutării informatizate.

Sau disperarea – dublată de un hohot de râs interior – pe care ți-o provoacă vizita la Biblioteca din Pankow ce poartă numele scriitorului: cele 7 volume în limba româna semnate de Caragiale n-au fost atinse de nici un cititor de pe vremea când statul român le-a donat, acum 50 de ani.

La acestea se adaugă alte motive de disperare, oferite de „partea română": de pe urma *marelui nostru dramaturg* nu s-au păstrat nici un fel de obiecte personale (cu excepția unei perechi de ochelari). Ştergerea urmelor pare să fi fost principala preocupare a generațiilor anterioare. La Bucureşti, ca şi la Berlin, unde în anii '70 municipalitatea părții de vest a oraşului recompensa proprietarii dispuşi să înlăture decorația fațadelor vechilor imobile de la începutul secolului XX.

Aici, ca şi acolo, pornirea distructivă de a pierde urmele unei istorii recente. Din diverse motive, Bucureştiul lui Caragiale e la fel de desfigurat ca şi Berlinul în care s-a exilat. Aşa încât filmul meu, dacă va exista

Scanned with OKEN Scanner

vreodată, va fi în egală măsură un film despre cele două oraşe ai căror locuitori îşi detestă trecutul.

Şi încă ceva: imaginea Germaniei în mintea lui Caragiale şi imaginea României la berlinezii de ieri şi de azi. Pentru nenea Iancu, nevorbitorul de limbă germană care citea la Berlin numai presa românească, scria româneşte şi trăia între conaţionali, Germania era patria disciplinei, a berii şi a lui Beethoven. Nemţii sunt – aşadar – îndreptăţiţi să se plângă de imaginea Germaniei. De cealaltă parte avem: Ceauşescu, copiii străzii şi câinii maidanezi. Tot atâtea clişee, tot atâta necunoaştere, la unii ca şi la ceilalţi.

Dar câţi români ştiu că *marele nostru dramaturg* şi-a trăit ultimii opt ani de viaţă la Berlin, unde a şi murit? Câţi dintre noi ştiu că în timpul vieţii autorului, operei lui Caragiale i-au fost refuzate toate premiile importante? Transformat, ca şi Eminescu, într-un mit, Caragiale este – de fapt – un mare necunoscut. Contemporan în sensul cel mai profund cu lumea în care trăim, el continuă să ne deranjeze, tot aşa cum i-a enervat pe adevăraţii lui contemporani.

Nu în ultimul rând, va fi un film despre exil. Disciplina, berea şi Beethoven nu sunt singurele motive pentru care nenea Iancu şi-a părăsit ţara. Era un om adus la disperare de propria lui patrie; un om care şi-a permis – într-o vreme când nu era nevoie de vize Schengen – *să trăiască româneşte în Germania.* Câţi dintre noi nu ne regăsim în această pornire disperată?

Epilog

Am înscris proiectul „Franzela exilului" la concursul Centrului Naţional al Cinematografiei din această vară. Mai întâi, m-am bucurat să aflu că a fost selecţionat de comisia concursului. În aceeaşi adresă am aflat însă că filmul trebuie să aibă maximum 10 minute şi să coste corespunzător. Lucru imposibil. Cu alte cuvinte, refacând drumul lui Caragiale de la Bucureşti la Berlin, probabil că aş ajunge până la Ploieşti, urbea natală a marelui nostru dramaturg.

La ora de faţă, nu văd cum şi de unde aş putea să avansez mai mult. Păcat. În ianuarie 2002 se împlinesc 150 de ani de la naşterea lui Caragiale.

Scanned with OKEN Scanner

ADA ROSETI

Orașul și filmul

Un nume atât de generos, dar şi de vag, precum „Oraşul şi filmul", se pretează unui număr oricât de mare de interpretări. Inițial aş fi vrut să vorbesc despre Bucureşti şi experiențele cinematografice recente, de la ultimul film al lui Nae Caranfil la producții străine care au ales să filmeze aici (fie pentru că scenariul se petrecea în capitala noastră, fie pentru a folosi exterioare care pot sugera, cu minime modificări, locuri din oraşe în care, dintr-un motiv sau altul, filmarea nu era posibilă). În cele din urmă însă am decis să renunț la ideea inițială. Presiunea evenimentelor recente mi-a oferit o variantă care, deşi nu este atât de cunoscută cititorului, îi este, în mod paradoxal, aproape la fel de familiară. Oraşul din titlu este de data asta New York-ul.

Holly McClane: They told me there were terrorists at the airport.
John McClane: Yeah, I heard that too. (Die Hard 2)

Există o stranie legătură între tot ce s-a întâmplat şi seria de filme *Die Hard* cu Bruce Willis în rolul principal. Până şi comentatorul CNN care a transmis în direct din sudul Manhattan-ului evenimentele acelei zile de coşmar l-a pomenit la un moment dat pe John McClane, personajul interpretat de Bruce Willis în acele filme.

În ceea ce priveşte filmele propriu-zise, ele au prevăzut în mod dramatic viața reală. Primul se petrece într-un zgârie nori, în care nişte teroriști au sechestrat, în ajunul Crăciunului, un număr mare de persoane sub amenințarea cu moartea. John McClane reuşeşte de unul singur să dea peste cap planul răufăcătorilor. Al doilea film îl pune pe acelaşi McClane față în față cu alți teroriști care amenință să producă un dezastru de proporții pe aeroportul internațional Dulles din Washington.

Scanned with OKEN Scanner

Al treilea se petrece în New York, iar dezastrul loveşte, printre altele, metroul.

Această enumerare nu are în nici un fel scopul de a sugera că filmele au reprezentat un avertisment sau că teroriştii s-au inspirat în vreun fel din ele. Ea explică însă de ce, atunci când s-a petrecut tragedia, atât de multe persoane s-au gândit la eroul cinic, deprimat, violent şi de mare devotament (pentru soție, pentru oameni, pentru națiunea americană). Lumea şi-a dorit ca sergentul McClane să fi fost real, ca el să fi ajuns la timp pentru a dejuca planurile teroriştilor, ca tot ce am văzut la televizor în ultimele luni să fi fost doar un film. Din păcate nu a fost aşa.

O altă legătură a seriei *Die Hard* cu toate aceste evenimente este însă mai puțin cunoscută publicului. După ani de zile de embargou, *Die Hard: With a Vengeance*, al treilea şi ultimul film al seriei, a fost prima mare producție hollywoodiană care se petrece în New York şi a fost filmată într-adevăr în New York. O lungă perioadă, primăria new-yorkeză a considerat că locuitorii şi vizitatorii oraşului sunt prea ocupați, prea bogați, prea valoroşi pentru a fi confruntați cu problemele ridicate de prezența unor echipe de filmare pe străzi. Drept care devenise un obicei ca filmele care se petreceau în New York să fie filmate la Toronto sau Vancouver, oraşe canadiene cu câteva străzi asemănătoare celor din Manhattan şi cu o comunitate cinematografică bine pregătită şi dornică de muncă. Ei bine, aceeaşi primărie new-yorkeză a descoperit că producțiile cinematografice aduc bani oraşului şi locuri de muncă celor care trăiesc în el, beneficii cărora li se adăugau interese turistice şi chiar economice globale. Iar primul film care a beneficiat de această revelație a fost *Die Hard: With a Vengeance*. E drept, Woody Allen şi-a filmat întotdeauna poveştile în New York. Nici un primar n-a îndrăznit să-l trimită pe cel mai cunoscut şi mai nevrotic admirator al oraşului să filmeze în Canada. Dar echipele cu care lucra el aveau doar câteva zeci de persoane, blocau cel mult câteva sute de metri o dată şi nici nu aveau nevoie de efecte pirotehnice care să pună în vreun fel în pericol viața curioşilor din zonă.

Nu acelaşi lucru se poate spune despre *Die Hard*. E drept că, probabil dintr-un fel de decență, la numai doi ani de la primul atentat de la World Trade Center, Gemenii nu făceau parte din „țintele" alese de eroul negativ.

Acum, pentru că lucrurile s-au schimbat şi realitatea s-a dovedit mai inventivă decât cel mai bine plătit scenarist, deciziile luate de cei implicați în lumea filmului şi a televiziunii au afectat în primul rând aparențele. De exemplu, majoritatea serialelor americane care se petrec în New York au

Scanned with OKEN Scanner

un generic în care, la un moment dat, se vede World Trade Center, în prim plan sau în fundal - un clişeu evident, dar considerat acceptabil de producătorii americani. Toate genericele respective, unele vechi de mai bine de zece ani (*Law and Order* intră deja în al treisprezecelea an de difuzare) au fost re-montate pentru a elimina imaginile celor două turnuri care, au decis directorii posturilor de televiziune şi producătorii serialelor, sunt traumatizante pentru spectatorul american. O reclamă la un film care va fi lansat abia în vara anului acestuia, *Spiderman*, a fost retrasă din cinematografe şi de pe Internet pentru că în ea eroul ţesea între cei doi Gemeni o plasă de păianjen în care prindea elicopterul unor răufăcători. Finalul unei alte super-producţii, *Men in Black 2*, va fi rescris şi el pentru că acesta se petrecea în faţa World Trade Center. Încă nu s-a luat nici o decizie cu privire la reluările unor filme şi seriale unde, în generic sau chiar în interiorul lor, apar clădirile acum dispărute. Poate vor fi şi ele tăiate pentru ca imaginea lor să nu-l şocheze pe spectatorul american. Cu alte cuvinte, odată distruse de atacul unor terorişti care au dorit să lovească un simbol american, cele două blocuri gemene vor trebui şterse şi din amintirea publicului, pentru ca dispariţia lor să fie totală.

Când am ajuns pentru prima oară la New York, în Manhattan în special, am fost copleşită de sentimentul de „déja-vu". Nu mi-am dat seama de ce şi, o bucată de vreme, am trăit cu ideea că e o experienţă care îmi va schimba viaţa, că am găsit locul căruia îi aparţin şi alte prostii de genul acesta. Semăna cu dragostea la prima vedere. Era, în aceeaşi măsură, o iluzie. M-am îndrăgostit de oraş aşa cum te îndrăgosteşti de cineva fără să realizezi că îţi aminteşte de un prieten din copilărie, aşa cum saluţi pe cineva pe stradă fără să-ţi dai seama că figura familiară nu este un vecin de bloc, ci un actor pe care l-ai văzut de nenumărate ori în filme. Pentru că acesta este adevărul. Oraşul New York nu-mi transmitea nici un mesaj mie, personal. Nu era locul meu, locul unde eram menită să ajung cândva pentru a fi fericită, locul pe care l-am recunoscut din momentul în care am apus piciorul în el. Era însă un oraş care îmi era familiar cu mult înainte de a ajunge în el, aşa cum vă este, probabil, dumneavoastră, tuturor, chiar dacă nu aţi părăsit niciodată fotoliul din faţa televizorului. Era oraşul pe care l-am văzut în nenumărate filme şi seriale, era oraşul cu străzi fără nume despre care cânta U2, cu trotuare înguste între zgârie-nori, cu taxiuri galbene, cu un metrou periculos şi monoton totodată. Manhattan-ul e locul unde aproape nu simţi nevoia să faci, ca turist, fotografii. N-ai nevoie. Toată lumea a văzut locurile acelea. Prima dată când am fost în America mi-am petrecut zilele pe străzile din Manhattan sau Queens, iar serile la

Scanned with OKEN Scanner

cinematograf şi televizor, pentru a vedea încă o dată, în mod conştient de data asta, locurile prin care fusesem, străzile pe care le bătusem cu pasul, proiectate pe ecran. Simțeam nevoia atunci, şi o simt şi acum, să spun la toată lumea: am fost şi eu acolo, aşa cum povesteşti cum ai dat mâna cu un actor celebru sau ai copilărit în acelaşi cartier cu un sportiv în vogă. Apoi am început să aflu mai multe despre fabrica de iluzii, despre industria cinematografică. Iar ce am aflat, în pofida dezamăgirilor inerente, nu mi-a schimbat părerea.

Unul dintre cele mai frecvente clişee cinematografice este cel legat de Paris şi Turnul Eiffel. Pe scurt, el sună cam aşa: În orice film american care se petrece la Paris, pe fereastra a cel puțin unui apartament se vede Turnul Eiffel. Lăsând la o parte imposibilitatea geografică evidentă (sunt foarte puține apartamentele din Paris de pe fereastra cărora se vede Turnul Eiffel, iar în multe dintre filmele respective eroii locuiesc în zone aflate clar la o distanță prea mare pentru a vedea măcar vârful turnului), acest loc comun are un rol foarte clar. Pentru spectatorul de rând, fie el american, japonez sau chiar român, nu există simbol mai clar al Parisului decât Turnul Eiffel. Notre Dame, Sena, Arcul de Triumf sau Obeliscul sunt cunoscute bine doar francezilor şi, poate, câtorva europeni cultivați. Aşa că ele nu pot fi folosite pentru a dovedi foarte clar lumii că filmul se petrece într-adevăr la Paris şi chiar a fost filmat acolo. Acelaşi lucru se întâmplă cu Londra şi Big Ben, (aici existând poate alternativa schimbării gărzii la Palat), cu Roma şi Fontana di Trevi, Veneția şi canalele. (Într-o scurtă paranteză trebuie amintit şi Bucureştiul, care astăzi este recognoscibil pentru spectatorul străin după imaginile cu copii ai străzii, câini vagabonzi sau, în cel mai fericit caz, blocuri comuniste. Nici măcar aşa-zisul Palat al Poporului nu a reuşit să se transforme într-o emblemă a oraşului. Despre Casa Scânteii nu are rost să mai vorbim. Teatrul Național, aşa cum arată acum, poartă tot amprenta anilor pierduți degeaba. Universitatea ar putea fi un simbol, cu condiția ca, privită de aproape, să nu ofere aceleaşi imagini cu cerşetori, mici bişnițari şi, mai nou, traficanți de droguri la ora înserării.

Poate ar merita să încercăm, la nivel personal, să ne definim un punct unic de reper în acest oraş, în speranța că, dacă el este împărtăşit de mai mulți „consăteni", ar putea ajunge, în ani, să reprezinte şi pentru străini, fie ei spectatori de film sau vizitatorii în persoană, Bucureştiul prin excelență).

Dar ce se va întâmpla acum cu New York-ul? World Trade Center era, de 20 de ani, un simbol al oraşului, se afla, cum spuneam mai devreme, pe majoritatea genericelor serialelor care se petrec în oraş, apărea pe

Scanned with OKEN Scanner

50% din ilustratele vândute turiştilor, pe tricouri şi pe şepci. Din fericire, oraşul are o amprentă mult mai puternică şi nici un act de agresiune nu poate distruge asta. Străzile din Manhattan, fie cele pierdute între zgârie nori, fie cele din zonele rezidenţiale, cu clădiri construite la finalul secolului trecut, atmosfera şi aerul general al oamenilor care trec pe acolo, toate spun clar despre ce oraş este vorba. Puţine filme petrecute în New York au nevoie de mai mult decât atât pentru a-şi marca apartenenţa la acest anume spaţiu. Atât de evident este aerul oraşului încât, de cele mai multe ori, ceea ce vedem în filme şi seriale de televiziune sunt doar copii ale acestuia.

Adevărate strategii de mimare a realităţii străzilor din New Yok au apărut în urma dorinţei producătorilor de a economisi bani şi efort. Decizia primăriei de a nu încuraja prezenţa echipelor de filmare pe străzile oraşului a fost doar un motiv. Costurile mari pentru orice, de la mâna de lucru la catering şi cazare, au avut un cuvânt serios de spus. Au profitat industria de film canadiană şi studiourile din Los Angeles. Pentru realizarea serialului *NYPD Blue* s-a construit o întreagă stradă new-yorkeză în aer liber, compusă numai din faţadele clădirilor respective. Interioarele se filmează în decoruri în întregime artificiale, în interiorul unui platou de dimensiunile unui hangar de aviaţie. Alte seriale precum *Friends*, *Mad About You* sau *Seinfeld* nu au avut nevoie nici măcar de atât. Puţinele imagini exterioare care apăreau în ele erau filmate la începutul fiecărui sezon, de o echipă formată din câţiva oameni, pe parcursul unei zile şi nopţi. Dacă era nevoie, echipa revenea pentru ca aceleaşi imagini generale să fie filmate în alt anotimp, pe ploaie sau pe zăpadă. Totuşi, oricare din aceste seriale era şi este marcat de aerul cosmopolit şi eclectic al acestui oraş. Deşi false, decorurile respective au contribuit şi ele la crearea unei percepţii despre oraş.

E adevărat că, pentru spectatorul avizat (pentru new-yorkezi în special), meritau mult mai mult respect acele seriale care chiar erau filmate în oraşul lor. Şi ele nu sunt puţine. *Sex and the City* şi *Law and Order* sunt două exemple elocvente. Dar în măsura în care ele au fost relevante pentru adevăratul oraş, acum, după tragedia din septembrie, ar putea avea de suferit tocmai pentru că prezintă oraşul aşa cum este el şi nu doar ca un loc convenţional pentru desfăşurarea unei poveşti. Premiera unui film de dragoste, *Sidewalks of New York*, în care eroii locuiesc şi se bucură din plin de Manhattan, oraşul fiind un adevărat personaj în această poveste, a fost amânată pentru că „această odă adusă oraşului" ar putea fi nepotrivită celor marcaţi de evenimente. Un film cu Al Pacino în rolul principal este candidat la dispariţia definitivă

Scanned with OKEN Scanner

pentru că, în această poveste cu accente groteşti, eroul, de meserie agent de presă, este dependent de droguri şi unul dintre cei care i le oferă lucrează în World Trade Center. Mai mult, una dintre cele mai originale imagini ale filmului, spun producătorii, este cea în care este prezentată percepția eroului, cu mintea tulburată de substanțe halucinogene, asupra celor doi zgârie nori, care se contorsionează şi par a se înclina amenințător în toate părțile. Dacă filmul, care este în faza de montaj şi face parte din categoria producțiilor artistice, numai bune pentru festivaluri şi cinematografe exclusiviste, va fi lansat până la urmă, este însă cert că nu vom vedea niciodată acele imagini.

Alături de filmele cu terorişti şi cu dezastre în masă (*Volcano, Independence Day* sau *True Lies*), companiile de televiziune din America au decis să înlocuiasacă din programele lor şi filmele în care apare New York-ul într-un mod insistent. Nu doar cei doi Gemeni, bombele, dezastrele şi teroriştii au fost trecute acum pe lista subiectelor de evitat. Însuşi oraşul New York pare a fi pus la index.

Probabil însă că lucrurile se vor schimba. Un critic de film american a realizat un studiu cu privire la oglindirea evenimentelor majore din viața publică americană şi a ajuns la concluzia că este nevoie de, în medie, patru ani pentru ca un subiect de primă pagină să ajungă pe marele ecran. E drept că unele subiecte sunt mai generoase decât altele şi rezistă douăzeci, cincizeci sau chiar optzeci de ani (e cazul lui *JFK, Pearl Harbor* sau *Titanic*).

Cert este că în acest moment nimeni nu îşi propune să câştige de pe urma acestei tragedii. Va veni însă un moment când un producător cu experiență în efecte speciale şi poveşti emoționale va găsi un scenariu care trebuie adus în fața publicului american. Poate istoria călătorilor din unul dintre avioane şi a luptei lor disperate cu teroriştii. Poate istoria unui pompier care îşi pierde viața în ruinele turnurilor încercând să salveze pe cineva drag spectatorilor. Cu siguranță că primul film realizat va fi unul despre eroismul omului de rând, iar rolul principal nu va fi jucat de unul dintre actorii care obțin douăzeci de milioane de dolari pentru un film. Apoi se vor face filme de acțiune, vor reapărea supereroii, iar în cele din urmă lucrurile vor tinde să se apropie de locul unde se aflau înainte de 11 septembrie 2001, într-un efort general al industriei cinematografice de revenire la ceea ce ar putea numi „normal". Va trece însă multă vreme înainte ca oraşul, cel real şi cel de pe peliculă, să devină un bun comun, o amintire plăcută şi aproape personală pentru spectatorii din întreaga lume.

Scanned with OKEN Scanner

CĂLIN DAN

La film cu artiștii

În ultimii plus/minus 5 ani am asistat, în domeniul artelor vizuale, la o dezvoltare a producției de filme experimentale. Fenomenul este interesant şi dincolo de granițele înguste ale artelor vizuale, oferind încă o confirmare a convergenței dintre media şi cultură, sub presiunea codurilor sociale bazate pe producția şi consumul de masă. În cele ce urmează voi încerca să analizez succint cele 3 aspecte – producție, consum şi convergență media – cu suportul unor exemple din teritoriul, care mi-e oarecum familiar, al circuitului expozițiilor de artă.

1. De la trecut la prezent. Revoluția camerei video portabile a fost doar un eveniment dintr-o serie care continuă să se desfăşoare în cadrul standard cercetare (militară) / marketing / abordare artistică / consum de masă. Altele ar fi videocasetofonul, transmisia în rețea, editarea digitală şi captura digitală. Fiecare dintre aceste epifanii tehnologice a fost legată de o iluzie utopică vizând diminuarea puterii de control a ceea ce apare retrospectiv (şi numai parțial) ca un conglomerat coerent militar-industrial-media.

E interesant de observat cum acele utopii se bazau pe aspirații contradictorii. Camera video portabilă introducea frenezia televiziunii de acces public, cu discursul ei antiestetic, antistructural, atât de tipic descentrat (şi atât de mult îndatorat esteticii Fluxus); dar şi convingerea că dominația comercială a mass media a luat sfârşit. În acelaşi timp, se presupunea că videocasetofonul este agentul menit să acopere nevoile oamenilor medii, care se vor delecta, în intimitatea căminului, atât cu producția proprie, de familie, cât şi cu oferta unei industrii cinematografice plasate până atunci, cu aroganță, în „templul" sălii de cinema; se presupunea, de asemenea, că el va stimula producția de artă prin posibilități alternative de montaj, primitive, dar (detaliu foarte important) scoase din circuitul studiourilor profesioniste. În prezent editarea şi

Scanned with OKEN Scanner

captura digitală duc utopia producției autonome mai departe, la un nivel de așteptare fără precedent. Iar internetul promite o nouă epocă a accesului public la producție și distribuție.

Destul de straniu, acele utopii nu au fost distruse, ci doar corectate de realitate; accesul public și-a creat un loc marginal, dar comod, în unele culturi, și capacitatea sa de a genera/stimula conținut nu e epuizată încă; videocasetofonul este un accesoriu important în multe case și a contribuit la o anumită estetică abruptă atât în montaj, cât și în transmiterea semnalului. Poate că e prea devreme pentru a evalua contribuția tehnicilor digitale la această evoluție, dar cu siguranță că ele intră în scenă într-un context care înțelege altfel relația dintre utopii și planificare socială. Un context al hibridizării, unde discursurile culturale și strategiile corporatiste se aborb unele pe celelalte într-un proces digestiv reciproc, care a răsturnat drastic semiotica arhitecturii sociale. Sau așa se pare. Firește, nimic nu se schimbă peste noapte, iar schimbările nu sunt niciodată așa cum ne așteptăm să fie (dacă privim fie și numai la exemplele de mai sus). Dar diferența amuzantă este că pretențiile utopice vin acum din sectorul corporatist și mai puțin din rezervația artistică.

Voi da numai un exemplu: nașterea dureroasă a televiziunii interactive include episoade de frenezie care ne trimit înapoi, către iluziile accesului public din anii '60. Îmi amintesc ascensiunea și eșecul unui proiect Marea Britanie/Hong Kong vizând un flux de 24 de ore de conținut bogat furnizat prin internet de spectatorii înșiși. Bineînțeles că există un retorism comercial în spatele acestui gen de aberație; dar mai există și o presiune, venind atât dinspre dezvoltarea tehnologică cât și dinspre mass media, forțate mereu să-și depășească limitele. Faptul că noi tipuri de echipament le permit și copiilor de 4 ani să înregistreze video îi face pe unii vizionari să-și închipuie că poate exista un public pentru așa ceva. Experții în comunicare ai corporațiilor și investitorii se întorc *pour une fois* spre trecut (cu vreo 40 de ani), încercând să refacă accesul public, de data asta într-o paradigmă (ipotetic) profitabilă.

2. Marea convergență. Cinematograful experimental a debutat în sălile de cinema (*Entr'acte* al lui René Clair). Apoi s-a mutat în cutia televizorului, pentru transmisiuni la ore târzii. Acum poate fi găsit în izolarea obscură a spațiilor de expoziție. Inițial, schimbarea vorbește despre inapetența pentru diferență a consumatorilor și despre poziția neprivilegiată pe care producția de artă și-a creat-o, departe de orice impact social. Dar în anii '90 cinematograful experimental a devenit un fenomen, remodelând modalitățile de producție artistică și însăși perceperea artei. Deși se situează încă la marginea avalanșei media,

Scanned with OKEN Scanner

această formă de creație şi-a sporit masa şi şi-a rafinat strategiile, în mare parte sub influența producției comerciale.

Procesul este însoțit de o modificare a atenției pe care publicul obişuit poate (şi doreşte) să o concentreze pe un eveniment determinat temporal. Privind din nou la istoria recentă, descoperim o traiectorie interesantă, de la producțiile artistice de pe vremea televiziunii experimentale până la filmele de artă care au umplut spațiile de expoziție din ultimii ani. Privitul/*zapping*-ul TV şi *surfing*-ul pe net au introdus un nou tip de percepție vizuală. Creşterea cantității de informații şi emoții absorbite prin ecranul luminos şi a capacității de a construi discursuri din fragmente de date – accesate de multe ori pe o cale non-lineară – sunt sursele unei deplasări semnificative în percepție . Pe măsură ce masificarea culturilor digitale a adus o convergență stranie între televizorul dominant şi computerul insidios, în psihicul colectiv a fost atins un nivel previzibil de integrare a acestor media, şi un salt calitativ a devenit posibil. Educate într-o cultură a divertismentului, care le bombardează pe canale multiple cu fragmente de experiență hedonistă, masele anilor '90 sunt mai bine pregătite să înțeleagă şi să accepte fragmentarea discursurilor artistice media. Cufundate zilnic într-o relație intimă cu cele două dispozitive autiste – televizorul şi computerul – , aceleaşi mase sunt de asemenea gata să acorde mai mult timp unor mesaje transmise de surse familiare.

3. Alternativa *mainstream*. Lovind muzeele spre sfârşitul anilor '80, criza economică a stopat inflația de instalații video cu mai multe canale, un accesoriu fix în *mega show*-urile acelui deceniu. Ele au revenit în cadrul prosperității de la mijlocul anilor '90, de data asta acolo unde le era locul: în *shopping malls*, buticuri de lux, aeroporturi şi alte locuri publice. Odată cu această repoziționare între designul de interior şi arhitectură, buclele şi *sampling*-ul video au renunțat la ambiția de a concura cu tablourile sau sculpturile şi au acceptat rolul mai rezonabil de tapet dinamic. Acest proces – pe care l-aş numi natural – a lăsat uşa deschisă narațiunii.

Fără a mă lansa în digresiuni obositoare, e suficient să menționez că abstracționismul şi narațiunea au purtat o bătălie îndelungată în secolul trecut, şi că pe moment victoria îi aparține celei de-a doua, ca fiind o modalitate mai adecvată de a comunica valorile sociale ale momentului. Cum menționam mai sus, aceste valori sunt de natură predominant hedonistă, iar povestirea este un gen cu posibilități infinite de a incorpora mesaje hedoniste de tot felul. Discursurile abstracte înfloresc în culturile simbolice sau – mai recent – în momentele de reacție la hedonism. Înainte de venirea unui astfel de moment reactiv – şi condițiile sunt aproape coapte, aş spune – mai avem încă de-a face cu o hiperproducție narativă.

Scanned with OKEN Scanner

Criza muzeelor a fost nu numai economică, ci şi instituțională. Prin compensație, în ultimii aproximativ 15 ani, spațiile virtuale au devenit mult mai semnificativ prezente. În industria cinematografică, în industria jocurilor pe computer, în videoclipurile muzicale e vorba în esență despre asta – spații virtuale populate de prezențe virtuale, mai persuasive şi mai atrăgătoare decît jocurile imaginației pe care le pot declanşa forme artistice tradiționale. Adăpostirea ideilor în spații compensatorii – virtuale – a accelerat, cred, mutația de interes dinspre medii tradiționale (pictura, sculptura) înspre zonele mai dinamice ale filmului experimental. Dacă mai adăugăm hiperinflația de specialişti proveniți dintr-o industrie a educației aflată în expansiune – producători, cameramani, ingineri de sunet, monteuri, specialişti în efecte – şi amintindu-ne de democratizarea accesului la echipament, avem câteva argumente pentru a înțelege infrastructura care facilitează realizarea şi distribuția de filme experimentale în acest moment.

Într-o escaladare tipică cercurilor virtuoase, artiştii optează tot mai ferm pentru film, iar muzeele promovează filmul de artă cu insistență; simultan, cele două jumătăți ale cercului caută să reflecte în practica lor metodele comerciale: artiştii la nivelul producției, muzeele la cel al distribuției sau găsirii de fonduri. Distribuția rămâne, desigur, o problemă, dar orientarea comercială a activităților muzeale, în combinație cu profesionalizarea cinematografului experimental, garantează o cotă crescută de audiență acelor noi *entr'acte*-uri care leagă în episoade un cotidian fragmentar şi axat pe consum.

4. Scurtă antologie. Iată un compendiu de piese de rezistență care au alimentat argumentația de mai sus.

Johan Grimonprez. Cei care au văzut *Documenta X* îşi amintesc probabil *Dial History*, un documentar liric despre istoria deturnărilor de avioane din tumultuoşii ani '70. Filmul opera cu precizie chirurgicală în cadavrul materialului de arhivă şi făcea săli pline la fiecare prezentare. Inaccesibil pentru vizionare în ultimii ani, şi mai cu seamă după evenimentele din 11.09.01 (când ar fi putut deveni un *blockbuster* de proporții modeste), *Dial History* este un caz de două ori semnificativ: o dată pentru limitele distribuției în circuitul cultural; şi încă o dată pentru riscurile unei producții bazate pe material de arhivă – a cărui folosință e limitată de drastice prevederi legale cu referire la drepturi de autor şi plăți aferente.

Eija Liisa Ahtila. Poate cel mai convingător exemplu de tranziție de la artele vizuale la realizarea profesionistă de filme. Întregul proces de realizare este la ELA similar celui din cinematograful comercial, cu

Scanned with OKEN Scanner

diferența că aici motivația rezidă în intense obsesii personale. Acest cinema subiectiv nu e reprezentat doar de artista finlandeză, meritul ei fiind de a traduce acest tip de formulă într-un format care se apropie – spectaculos, aş zice – de un deziderat eluziv al culturii electronice: narațiunea non-lineară. Filmele ELA sunt concepute (şi) pentru transmisiuni pe canal unic, dar livrarea pe canal multiplu constituie cel mai bun mod de a pătrunde şi înțelege o combinație complexă de narațiune şi delir liric.

Dieter Roth. Un perete echipat cu monitoare în pavilionul central la Bienala de la Veneția, 1997. Fără ambiții de sculptură sau design; mai curând o construcție în genul unui „columbarium" dintr-un cimitir italian, unde cenuşa este adunată în firide monoton identice. Zecile de monitoare adăposteau imagini banale, cacofonice şi repetitive. Cenuşa unei existențe senile, risipindu-se cu lentoare în mici gesturi nesemnificative, într-un interior aglomerat până la sufocare cu reziduuri absurde. Un sentiment sepulcral, o prezență a morții iminente, se degajau din acest autoportret, perceput ca prin ochiul cu viziune multiplă al unei insecte. Artistul a murit curând după realizarea acestui material.

Shirin Neshat şi Pipilotti Rist. Amândouă îşi bazează identitatea discursivă pe universul feminității. Prima este hieratică şi distantă, a doua ludică şi directă. Dar amândouă sînt narcisiste; amândouă exploatează componenta sonoră (muzicală) pentru a-şi întări mesajele la nivel subliminal; şi amândouă au o manieră opresivă de a se impune publicului (mai subtil în cazul Rist, mai agresiv la Neshat). În final, strategia promoțională post-MTV a frivolei Pipilotti nu e departe de misticismul grafic al severei Shirin, inspirată de Sufism. Cu un plus pentru cea dintîi, datorită libertății ei în exploatarea proiecțiilor video, transformate la limită în bidinele gigantice acoperind pereții cu imagini spasmodice; măturând în mişcări largi monotonia împrejurimilor noastre vizuale, lucru la care se pricepea destul de bine şi Paik – un idol şi un model evident al elveției.

Anri Sala. Acest tânăr albanez s-a afirmat cu un documentar despre fluctuațiile memoriei şi ale ideologiei, şi – mai general – despre obliterarea codurilor de comunicare sub impactul modificărilor induse de teatrul politic şi de tehnologie. O anchetă strălucit condusă, pornind de la un fragment de peliculă unde apare mama autorului ca tânără comunistă înălțând osanale lui Enver Hodja, de la tribuna unui congres UTC. Documentul filmat a supraviețuit fără sunet şi întregul film este bazat pe această fractură mediatică, reflectând fractura existențială a unei generații. Îmi pot imagina acest documentar distribuit cu succes la televiziune în orice grilă de programe, de la sofisticărie la sentimentale, dar autorul a preferat circuitul artistic, ce îi oferă – în schimbul unei limitări de audiență – un

Scanned with OKEN Scanner

statut privilegiat. Conform acestei strategii, Anri Sala este unul dintre artiştii momentului şi nu doar un alt tânăr talentat care face documentare pentru Canal +.

Ann-Sofi Siden. Din nou despre strategie, cu diferența că A-SS e, spre deosebire de Anri Sala, mai interesantă ca strateg decât ca cineast. Artista a avut un debut fascinant în performanță, reinventându-se ca personaj htonian: o fată goală, acoperită de nămol, care năvălea în departamentul parfumuri al unui gigantic supermarket din Stockholm, şocând publicul prin prezența ei sfioasă dar asertivă, până în momentul intervenției serviciului de pază care degajează scena. Acest personaj revine într-un scurt metraj de ficțiune descriind episoade din viața unei femei-psihiatru între două vârste. Protagonista o descoperă pe fata-nămolului în casă, sub pat şi şi-o însuşeşte, dezvoltînd pentru ea o fascinație previzibilă, în care se amestecă dragostea frustrată (pentru propria fiică – ce o ignoră) şi cinismul ştiințific al unui specialist (marginalizat şi delapidat de descoperirile sale, rezultă incident). Vecini curioşi, trecători agresivi şi un gigolo angajat să verifice comportamentul erotic al ființei misterioase completează distribuția. Privit ca produs autonom, filmul nu ajunge prea departe, dar, ca parte într-un discurs extrafilmic, e atrăgător şi interesant, tocmai prin tentative de a şterge limitele dintre artist, cineast şi personaj mitic. A-SS mizează, presupun, pe irepresibila noastră nevoie de reverii erotice şi pe nevoia de a crede într-o altă realitate, coexistînd inexplicabil dar convingător cu cea pe care o trăim zilnic.

Etc.

Montreal-Huesca-Landsmeer, oct.-dec. '01

În româneşte de ANDREI GORZO

Scanned with OKEN Scanner

ANDREI GORZO

ABC-ul unui telespectator cinefil

A de la „avantaje"

Atunci când mă instalez în fața televizorului, ca să văd un film, ştiu că: nici un spectator întârziat nu-şi va croi drum pe lângă mine, obligându-mă să mă ridic şi în trecere călcându-mă pe picioare; nici o persoană nepermis de înaltă nu se va aşeza în fața mea şi nici o persoană nepermis de obosită nu va adormi chiar în spatele meu, sforăind din momentul când se sting luminile; nu va ninge peste mine cu floricele aruncate de la balcon; nu voi cunoaşte dezolarea care poate să încapă într-o sală de cinema, atunci când pentru proiecție se adună doar o mână de oameni; în prețul biletului nu va intra şi spectacolul din sală – tropăiala, râsetele în momente nepotrivite, urletele celor care țin să ne comunice tuturor cât de bine se distrează sau cât de tare se plictisesc sau cât de bine şi de tare ştiu să urle; de fapt, nici măcar nu va exista un bilet.

B de la „ banalitate"

Programul de televiziune e plin de filme în care oamenii spun: „Mi-ai ucis familia, deci trebuie să mori!", sau: „Ai trei secunde în care să-mi dai banii/informația/banii & informația", sau: „După ce rezolv cazul ăsta, îmi voi da demisia!" sau: „Urmăreşte maşina aia!" sau: „Totul va fi bine!". E plin de filme pe care, atunci când le vezi, simți că le-ai mai văzut şi că n-ai nici un motiv să le vezi acum, dar din moment ce probabil nu le-ai văzut chiar pe astea, ci altele ca ele, şi că nici pe alea nu aveai nici un motiv să le vezi, dar le-ai văzut, te uiți în continuare. Par introduse în program ca să umple golurile din procesiunea orelor şi imaginilor. Par făcute special ca să umple burțile încăpătoare ale posturilor de televiziune. E greu de crezut că, pentru unele din ele, oamenii şi-au cumpărat cândva bilete la cinematograf.

Scanned with OKEN Scanner

C de la Casablanca...

...film pe care l-am văzut la televizor cândva pe la jumătatea anilor '80 – aveam şapte sau opt ani. Am tresărit la secvența în care el o aşteaptă pe ea într-o gară pariziană şi în locul ei vine o scrisoare, pe care el o deschide şi o citim şi noi... *în româneşte*, căci în acea copie a filmului, planul-detaliu cu scrisoarea fusese înlocuit cu altul, în care textul era tradus. M-a încercat un delicios sentiment de confuzie: Humphrey Bogart părea că înțelege limba mea! În acea perioadă, nu cred că am pierdut nici unul dintre vechile filme hollywoodiene programate, când şi când, la televizor. C de la *Casablanca* este şi „c" de la „clasic".

Acum câțiva ani, când am revăzut *Casablanca* la Cinematecă, în aceeaşi copie (dar mult mai uzată – trecută prin atâtea vizionări, ciopârțită în atâtea aparate de proiecție), mi-am ținut respirația la secvența aceea (Bogart încasând lovitura – biletul scris, tot în româneşte, de Ingrid Bergman), în timp ce publicul izbucnea în râs în fața unei substituiri atât de naive. La ieşirea din sală am surprins mirarea şi decepția unui spectator: „ăsta e faimosul film clasic?" Când văzusem *Casablanca* pentru prima dată, habar n-aveam că văd un „clasic"; şi tocmai trucul acela stupid – versiunea românească a scrisorii – mă apropiase de film. Marele critic André Bazin l-a învățat pe François Truffaut că Jean Renoir este un autor care trebuie mai întâi iubit şi abia apoi cunoscut. Televiziunea copilăriei mele, aşa amărâtă cum era ea, m-a învățat să iubesc anumite filme înainte de a şti că sunt clasice.

D de la „dezavantaje"

Atunci când mă instalez în fața televizorului, ca să văd un film, ştiu că: imaginile acelea nu au fost concepute pentru micul ecran, ci înghesuite în cutiuță, cu pierderi; însemnătatea spațiului se pierde parțial, distanțele dintre personaje nu mai pot fi citite, detalii importante plasate în marginile unei compoziții au fost probabil tăiate, telecomanda şi nu regizorul reglează acum culoarea şi sunetul, ritmul se află acum la cheremul celor care pot oricând să întrerupă filmul cu un pachet de reclame. Şi lipseşte ceva esențial – prezența unei mase de necunoscuți la periferia atenției mele, privind ceea ce privesc şi eu, unii dintre ei reacționând, poate, ca mine – posibilitatea unei comuniuni între străinii ce privesc din întuneric.

E de la „expresivitate"

Spre finalul unui film ratat numit *Little Voice*, Michael Caine, în rolul unui impresar care pierde totul, are un moment extraordinar, când se urcă

Scanned with OKEN Scanner

pe o scenă, în fața unui public ostil (care n-a plătit pentru el, ci pentru o cântăreață fenomenală) şi urlă cântecul lui Roy Orbinson *It Is Over.* Nu ştiu dacă această secvență merită prețul unui bilet de film. Dar dacă o descoperi întâmplător pe un canal de televiziune, atunci când te joci cu telecomanda, încercând să-ți păcăleşti plictiseala, şocul expresivității – contrastul dintre forța acestor imagini şi tele-agitația amorfă pe care ai tolerat-o până acum – poate fi la fel de prețios ca impactul unui film mare. N-ai văzut filmul de la început. Nu ştii dacă e bun sau prost. Nu ştii nici măcar cum se numeşte. Însă realizezi că această secvență este altceva decât televiziunea pe care o consumi de obicei. În urma unui accident fericit de z*apping,* realizezi că televiziunea te-a obişnuit să te mulțumeşti cu puțin.

F de la"fericire"...

...atunci când un post de televiziune programează unul dintre filmele de care nu mă pot sătura: un *Sunset Boulevard*, un *Al treilea om*, o *Regină africană*, o *Supă de rață...*

G de la „ghid"...

...pe care îl parcurg conştiincios, căutând filmele săptămânii.

H de la horror...

...gen avantajat de transferul de pe marele pe micul ecran. La cinema, teroarea poate fi sabotată în orice clipă de spectatorul care începe să chicotească molipsitor. Acasă, ea se propagă printre obiecte familiare. La cinema, are de partea ei întunericul. La televizor, arma ei este intimitatea. În ultimii ani am văzut la cinema filme *horror* care sunt de fapt comedii; sunt adresate unor telespectatori tineri, care vin la film în gaşcă, hotărâți să nu creadă o iotă, iar realizatorii încearcă să-i câştige de partea lor, semnalându-le că nici ei nu cred: totul e un bairam la care filmele şi publicul lor fac „bau!" unii la alții şi apoi râd. Recent am văzut la televizor filmul lui Polanski *Repulsie*, care mi-a amintit că una dintre calitățile esențiale ale groazei este izolarea.

I de la „impact"

Am văzut *Lawrence of Arabia* la Cinematecă, într-o copie alb-negru, apoi l-am revăzut la televizor, pierzând prin miniaturizare ceea ce câştiga

Scanned with OKEN Scanner

prin revenirea culorilor. Nu ştiu care dintre cele două percepții este mai falsă. E aproape ca şi cum n-aş fi văzut *Lawrence of Arabia.*

Î de la „întreruperi"

Atunci când mă instalez în fața televizorului, ca să văd un film, se poate întâmpla ca: vecina să-mi bată la uşă, ca să-mi reproşeze o inundație de care sunt nevinovat; cuiva să i se facă atât de dor de mine, încât să mă țină la telefon o jumătate din durata filmului; reclamele la detergenți şi la bere să fie judicios amplasate în mijlocul unui monolog dramatic al personajului principal. Toate acestea ar fi trebuit menționate la „D-dezavantaje", unde le e locul.

J de la „juxtapunere"

Iată-l pe Montgomery Clift la început de carieră, în *Moştenitoarea,* unde o seduce pe Olivia de Havilland cântându-i *Plaisir d'amour.* Şi acum iată-l într-un film făcut zece ani mai târziu, unde fiecare prim-plan cu el pare un act de cruzime: o parte a feței lui pare paralizată (între timp avusese un accident de maşină), mişcările lui emană o vulnerabilitate insuportabilă (mult mai mare decât îi trebuie personajului), clipeşte ca şi cum i-ar fi frică de lumină şi vorbirea lui e numai ezitări. Avea să moară nu peste multă vreme, la vârsta de 45 de ani. Printr-o coincidență, poți să ai acces simultan la cele două filme, la cele două faze din cariera lui. Primul şi ultimul act din drama lui Montgomery Clift, la televizor, pe canale diferite. Etapele transformării s-au pierdut. Doar cele două imagini ajung la tine – tânăra speranță şi rănitul debusolat, purtând acelaşi nume pe generic. Juxtapunerea e tulburătoare.

K de la „kitsch"

(Dacă tot vorbim de televiziune...)

L de la „legendă"

Televiziunea poate întreține legenda creată în jurul unui film sau al unei vedete (iată-l pe Bogart, cu aura intactă, cu demnitatea conservată în alb-negru), după cum poate să o reducă la banalitate (difuzat în două părți, în săptămâni consecutive, *Naşul* devine doar o mini-serie cu gangsteri) şi chiar să o ucidă (iat-o pe Garbo în *Mata Hari,* în *Anna Karenina,* în *Grand*

Scanned with OKEN Scanner

Hotel... dar ceva s-a întâmplat cu aura ei „divină"; sau poate că e vina mea şi a televizorului).

M de la „mase"

Iluzia romantică a cinematografului: opera de artă care poate spune ceva oricui, indiferent de rasă, de naţionalitate, de nivelul de educaţie, comunicând pe o linie directă cu fondul nostru comun de umanitate. Chaplin găsise acea linie directă. Spielberg o are şi el.

Televiziunea nu s-a încurcat cu iluzii romantice.

N de la „nostalgie"

Recent, nişte tineri au reuşit să facă un film românesc bun: *Marfa şi banii*. Sălile de cinema au fost goale. Unde au fost toţi cei care se văicăreau că în România nu se mai fac filme? Au stat acasă, ridicând *rating*-urile posturilor de televiziune care reiau filme româneşti cu schimburi de replici ca acestea: „De ce te-ai întors acasă?" „Pentru că unii oameni, ca şi copacii, au rădăcinile înfipte adânc în pământul ţării lor!" Cristi Puiu, care a realizat *Marfa şi banii*, a studiat în străinătate. De ce s-a întors? Ca să descopere că nenumăratele declaraţii de genul „Vrem să auzim din nou limba română într-o sală de cinema" ascund de fapt o nostalgie bleagă după un cinema cu termenul de garanţie expirat de mult, vorbit într-o română atât de extraterestră încât devine fascinantă. Iar atunci când nu sunt contaminate de nostalgie, aşteptările legate de noile filme româneşti sunt dictate de televiziune: din moment ce scheciurile grupului de televiziune Vacanţa Mare îi fac fericiţi pe atâţia telespectatori, se presupune că aceştia se vor îngrămădi la cinema ca să vadă *Garcea* – o porţie suplimentară de Vacanţa Mare.

O de la „oglindă" şi P de la „poveste"

Indiferent de ce-ar putea să facă cinematograful şi televiziunea (să educe, să ilumineze, să revoluţioneze conştiinţe, să cheme la revoluţii), publicul pare să dorească două lucruri simple: să i se oglindească realitatea şi să i se spună poveşti.

Q de la „quiproquo"

Luni, 15 octombrie. O zi obişnuită la televizor, cu fiecare canal văzându-şi de propriul său trafic. Ce s-ar întâmpla dacă benzile s-ar încurca în seara asta? Cine n-ar aprecia un ambuteiaj TV, cu Robocop pierzând drumul

Scanned with OKEN Scanner

Antenei 1 şi nimerind pe Acasă, în rolul titular din *Betty cea urâtă*, şi toţi cei din telenovelă comportându-se ca şi cum Robo ar fi Betty, care, fără ştirea lor, a ajuns să prezinte emisiunea *Iartă-mă!* la TVR, căci prezentatoarea nu e de găsit, ea a fost confundată cu Sarah Jessica Parker şi a ajuns la HBO, în serialul *Totul despre sex* (unde se distrează), iar dacă vreţi să o găsiţi pe adevărata Sarah Jessica Parker, trebuie s-o căutaţi la Prima TV, punând întrebări la *Vrei să fii miliardar?*, emisiune care momentan duce lipsă de Virgil Ianţu; el a fost băgat la repezeală în costumul lui Robocop şi încearcă să se descurce...?

Aceasta este *(hèlas!)* o fantezie. Orice asemănare cu persoane reale şi fictive pe care le cunoaşteţi de la televizor este întâmplătoare.

R de la „reclame"

La cinema, ele vin la începutul filmului. La televizor, ele distrug periodic atmosfera. Sunt echivalentul vecinei care îţi bate la uşă, smulgându-te din film (dacă doriţi, căutaţi-o pe vecină la litera „î" de la „întreruperi"), dar de data asta nu-ţi reproşează ultima inundaţie din bloc, ci îşi laudă ultima achiziţie – ultimul parfum, telefon mobil sau spray insecticid.

La splendidul film al lui Wong Kar-wai *In the Mood for Love*, o prietenă de-a mea era cât pe-aci să ucidă un cuplu de spectatori care se plasase chiar în faţa ei şi se prăpădea de râs de fiecare dată când Wong Kar-wai rupe acţiunea, ca să-i filmeze pe protagonişti în ralanti, urcând şi coborând scări, fumând şi privind în gol. La acele momente suspendate, cuplul reacţiona cu deriziunea pe care o rezervăm de obicei reclamelor. Poate chiar expunerea prelungită la reclame îi făcea să reacţioneze aşa. Sau poate că era doar o chestiune de insensibilitate.

S de la „staruri"

La televizor, vedetele devin prea disponibile, iar statutul pare accesibil aproape oricui. PRO TV-ul îl aruncă pe Sly Stallone în luptă cu Mircea Radu de la Antena 1 şi, ca să câştige atenţia telespectatorului, cei doi mai au de luptat şi cu diferite drame şi comedii ale vieţii domestice, de la spălatul vaselor la apariţia inopinată a vecinei cu inundaţia (promit că aceasta din urmă v-a tulburat lectura pentru ultima oară).

Ş de la „şoc"

Profesiunea de credinţă a lui Hitchcock, exprimată în perioada când realiza *Cele 39 de trepte* (1935): „Vreau să dau publicului şocuri mentale bune şi sănătoase. Civilizaţia a ajuns atât de izolatoare şi de protectoare

Scanned with OKEN Scanner

încât nu mai putem trăi destule senzații tari la prima mână. În consecință, ca să nu devenim greoi şi gelatinoşi, trebuie să ne procurăm acele senzații pe cale artificială."

Primul film pe care l-am văzut la cinema, după 11 septembrie 2001, a fost *Jurassic Park III*. În loc de şocuri, mi-a dat un sentiment reconfortant – m-am simțit recunoscător că încă mai există oameni care se străduiesc să ne ofere senzații tari pe cale artificială, cu velociraptori computerizați.

T de la „talk-show-uri", „telenovele"...

...în care aparatul de filmare se tot mută de la un vorbitor la altul. Printre articolele cele mai zgomotoase pe care le oferă televiziunea.

Ț de la „țigări"...

...pe care le fumez în timp ce văd un film la televizor, aşa cum nu pot s-o fac la cinematograf. De anexat la „A-avantaje". Sau la „D-dezavantaje".

U de la „unde"...

...prin intermediul cărora ajung în casele noastre mai toate lucrurile enumerate până aici.

V de la „voci" şi „vorbe"

În anii '50, Hollywoodul a reacționat la pericolul televiziunii mărind totul - ecranul, numărul de figuranți, bugetul alocat efectelor speciale. Televizorul a avut ultimul cuvânt, cumpărând în cele din urmă superproducțiile şi reducându-le la dimensiunile sale. Cel puțin pe micul ecran, cursa de care din *Ben Hur* este mai puțin spectaculoasă decât confruntările verbale dintre Marlon Brando şi Vivien Leigh, într-o piesă bine filmată cum este *Un tramvai numit dorință*. Piesele ecranizate (despre care s-a spus, la apariția filmului sonor, că vor distruge cinematograful, bombardându-l cu vocile lor stridente, murdărindu-l cu vorbe) o duc bine mersi la televizor. Nu-şi pierd forța vizuală, pentru că n-au avut niciodată prea multă. Şi ciocnirile acelea de voci pot produce la fel de multe scântei în sala de cinema şi la tine acasă.

W de la „week-end"...

...când programul se schimbă la cinematograf şi televiziunea atacă şi ea, cu tot ce are mai atrăgător.

Scanned with OKEN Scanner

X de la „xerox"

Dintre filmele de la televizor, într-o săptămână oarecare: *Un ucigaş printre noi, O împuşcătură în întuneric, Crimă cu intermediar, Teroare nevăzută, Telefonul morţii, Pericol ascuns, Lanţul crimei, Teroare la Casa Albă, Cod „Crima"*...

Y de la „..."

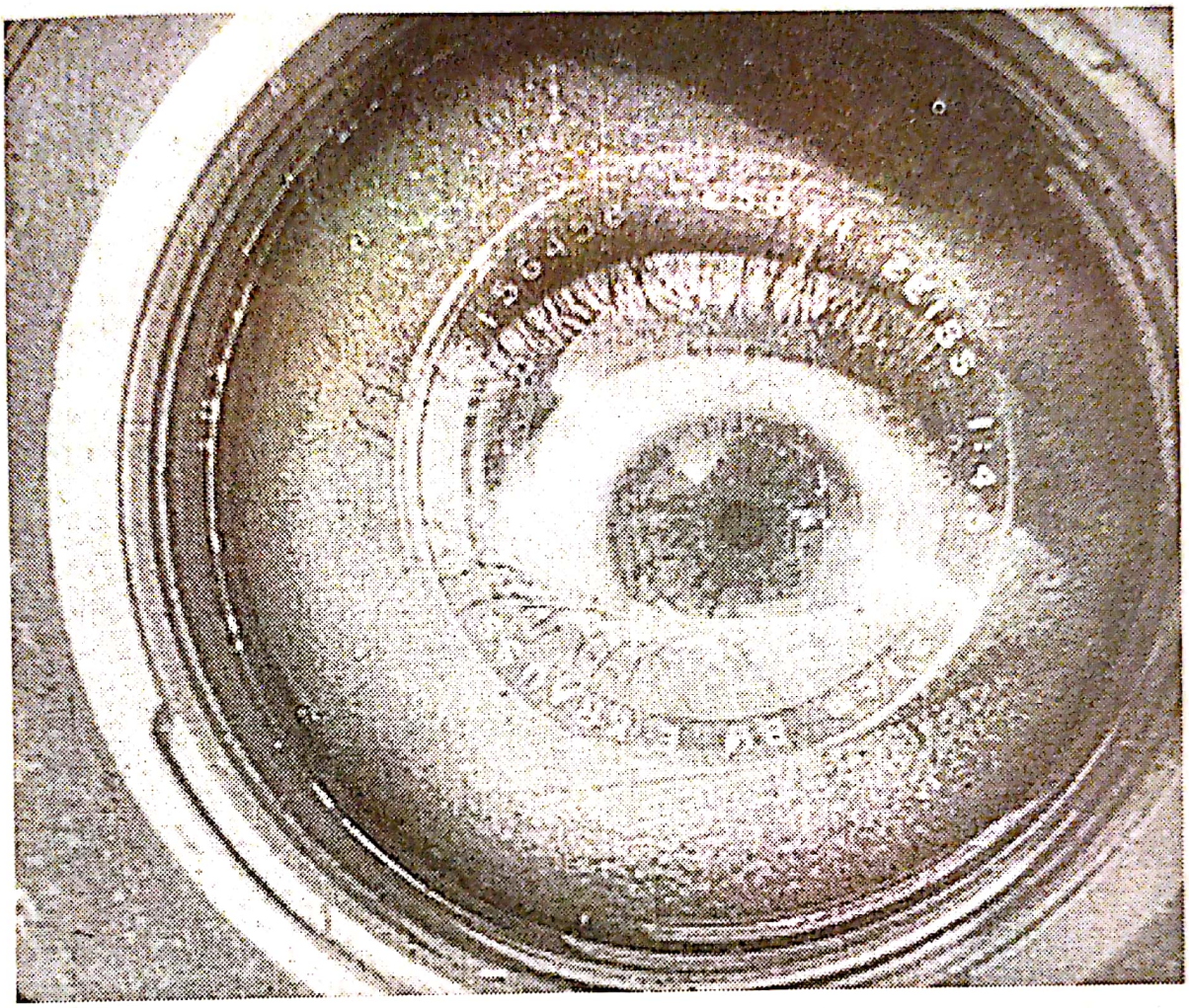
După ce m-am jucat puţin cu „yankeu", „yoga" şi „yahoo", am hotărât să ignor această literă.

Z de la „zeităţi"...

...cum erau starurile de altădată. Erau întotdeauna mai mari decât noi şi decât viaţa. Cinematograful era sanctuarul lor şi îi vizitam acolo, era ca un ritual. Ei nu intrau în casele noastre decât în fotografiile pe care le înrămam sau le ascundeam sub pernă, ca să-i putem adora tot timpul.

Televiziunea a schimbat lucrurile astea.

Scanned with OKEN Scanner



CE REPREZINTĂ PENTRU DUMNEAVOASTRĂ CINEMATOGRAFUL?

Anchetă realizată de
ALEX. LEO ŞERBAN

Răspund:

PAUL BAILEY • GEORGE BANU • MIRCEA CĂRTĂRESCU • MARIANA CELAC • RADU COSAŞU • DAN DEDIU • DOMINIQUE FERNANDEZ • MIRCEA FLORIAN • ION BOGDAN LEFTER • ADRIAN MIHALACHE • IRINA NICOLAU • IOANA PÂRVULESCU • HORIA-ROMAN PATAPIEVICI • DAN PERJOVSCHI • GHEORGHE RASOVSZKY

Scanned with OKEN Scanner

Paul Bailey

Am învățat de la cinema tot atât cât am învățat de la literatură. În adolescența mea, prin anii '50, am văzut filme care au lăsat asupra mea o impresie de neşters. Cele mai multe producții britanice din acea perioadă, cu foarte puține excepții, erau despre cel de-al Doilea Război Mondial - şi despre cum noi, în Marea Britanie, îl câştigaserăm. Dar peste Canal existau Cocteau, Jean-Pierre Melville şi incandescentul Robert Bresson, al cărui *Journal d'un curé de campagne* mă emoționează şi astăzi. În Italia erau neorealiştii, descriind viața din mahalalele Romei, şi apoi era rătăcitorul Luis Buñuel, mutându-se dintr-o țară într-alta şi creând opere de artă care provocau inteligența. Dar mai erau şi Buster Keaton (mult mai amuzant decât Chaplin), Stan şi Bran – şi, desigur, Tom şi Jerry.

Astăzi, mă țin la curent cu cele mai multe filme bune, dar datorită video-ului mă pot regala şi cu marile filme din trecut. Când sunt deprimat, îmi pun un Fritz Lang ca să-mi aducă aminte de tot ce e mai rău în natura umană. O face de-atîtea ori mai bine ca Hitchcock, şi cu mult mai puține trucuri.

George Banu

Pentru mine, cinematograful e indisociabil de o decizie existențială. Student reciclat la teatrologie/filmologie după un eşec la actorie care de atunci m-a eliberat de nostalgia jocului, m-am văzut confruntat la un moment dat cu alegerea între critica de teatru şi cea de film. Întrebarea mi s-a părut capitală şi o noapte întreagă m-am concentrat pentru a găsi răspunsul. Atunci, în camera mea de student din Cotroceni, când toată lumea nu vorbea decât despre criza teatrului şi inevitabilul său declin, am decis să mă situez de partea învinsului previzibil. Teatrul. Cinematograful era învingătorul ce avansa călcând pe cadavrul scenei... sceptic, am preferat să mă aliez lui Liubov, care pierde *Livada cu vişini,* şi nu lui Lopahin, cel căruia îi asimilăm cinematograful. Aceasta a fost hotărârea care a marcat cursul unei vieți a cărei pecete a ei e încă şi azi neştearsă. Dar acum, când ca Edith Piaf „je ne regrette rien", am sentimentul că cinematograful, la rândul său, a trecut şi el de partea învinşilor. Şi de aceea reîncep să-l iubesc. Iubire pentru minoritățile care rezistă. Odată Pasolini a scris această frază sublimă despre teatru: „nu suntem numeroşi, dar venim de la Atena". Cinematograful, la rândul lui,

---

***PAUL BAILEY** s-a născut în 1937, şi este unul dintre cei mai importanți scriitori britanici ai momentului. Printre cele mai cunoscute romane ale sale se numără* Peter Smart's Confessions, *nominalizat pentru Booker Prize în 1977,* Gabriel's Lament *(idem, 1986),* Sugar Cane, *1993.*

Scanned with OKEN Scanner

parafrazând, ar putea spune „ne împuținăm, dar venim din Europa". Învinşilor le place să fie împreună.

Mircea Cărtărescu

Ca pentru orice copil sărac şi sceptic al lumii proletare, cinematograful a fost pentru mine primul spectacol, urmat curând de fotbal şi de circ. Îmi amintesc încă perfect primele filme văzute: nişte umbre colorate, neinteligibile, mama citindu-mi la ureche subtitlurile, sălile mirosind a gaz. Abia dacă am ştiut că există teatrele pe lume până mi-am scos buletinul şi sălile de concert până (nu) mi-am serbat majoratul. Pentru mine cinema-ul nu e, deci, în primul rând o artă, ci un divertisment la care mă duc şi azi ca un copil, fără nici o pretenție, fără nici o lectură mai înaltă. Cu timpul, e drept, devenind eu un afurisit de intelectual, am început să nu prea mă mai pot bucura de *trash*-ul hollywoodian, să nu mai plâng la filmele cu Shirley Temple şi să nu mă mai tăvălesc pe jos de râs la comediile cu Stan şi Bran. Dar încă mă dau în vânt după filmele de acțiune şi SF şi încă îmi place să le văd nu pe video, nu la televizor şi nu pe DVD, ci în săli pustii şi reci de cartier. Îmi place încă să ies de la film mergând încet în spatele altora, pe culoare cu țevi ruginite, să mă-ntreb dacă deja s-a lăsat seara şi să ies deodată pe vreo străduță dosnică şi sonoră.

Mariana Celac

Pentru mine CINEMA este când:

Plâng cu jale pentru că în defileul de piatră a murit calul pistolarului. Pistolarul este de partea dreptății şi are două pistoale cu plăsele de argint;

Antonioni, tânăr, face filme cu clasa muncitoare;

Falsific şase rânduri de bilete la Cinemateca de pe bulevard ca să văd de şapte ori *Opt şi jumătate*;

Iau tramvaiul până pe Şerban Vodă şi caut noaptea, pe străduțe fără lumini, clubul fabricii de ciorapi Adesgo unde se „dă" cam în secret *Maica Ioana a îngerilor*;

Mă întorc „de pe teren" mai devreme, fără să fi terminat trebile, ca să prind *Ultimele zile ale lui Rubliov* la cinema de artă Mihail Eminescu;

Claustrofobă fără leac, blocată din toate părțile în mijlocul ultimului rând la „Luceafărul", nu mişc până nu se termină *Reconstituirea*;

Când ajung la Paris, după ani (decenii?) de ne-călătorie, trec pe lângă Arc de la Défense şi librăria Shakespeare şi mă opresc la un mic *cinéma d'art* să văd *The Draughtsman's Contract*;

Stau pe malul unui bazin mare cu apă caldă într-o piazzeta toscană şi ştiu că am mai fost aici cînd am văzut *Nostalghia*;

Scanned with OKEN Scanner

Vârtejurile de praf, duminică după-amiază, pe străzi de margine de Bucureşti, sunt ca în *The Last Picture Show*;

Dacă e vorba de mafia sângeroasă, e ca în *Tano da morire*;

Dacă e vorba de drumuri, e ca în *L'America*.

Radu Cosașu

Dintre percepțiile imature care ne urmăresc viața ca acel câine de sub pod al lui Geo Dumitrescu, n-o pot uita pe aceea a puberului de la sfârşitul lui august '44, în Bucureşti, când tatăl său i-a anunțat, cu de-ajunsă solemnitate de altfel, că s-au redeschis cinematografele pe bulevard. Nu-i va fi niciodată penibil să admită că această bună vestire a însemnat pentru el sfârşitul alarmei. Nu va resimți niciodată ca o insuficiență a seriozității lui faptul că pentru el starea de asediu interior, de ciumă – se încheia printr-o revenire la practica frivolă a filmului. El nu va considera niciodată cinema-ul o frivolitate.

Din primul deceniu de viață, suprema lui meteorologie o constituise schimbarea filmului la ARPA, Pache şi Nero, respectiv pe bulevard, la Mătăsari şi pe Şerban Vodă, în funcție de domiciliile sale. Aşa cum bătrânii simt vremea în oase şi țăranii sunt în legătură cu pădurea, tot aşa el – chiştoc citadin – se rotea în jurul soarelui din şapte în şapte zile, după afişul de cinema. O întreagă geografie interioară se acumula în călătoriile, de mână cu tatăl său, care-l duceau la Nisa şi Roma, la Paris şi Volga, pentru care n-avea niciodată ghilimele în melodramatica sa. Rezolvând astfel spațiile şi timpul, „a merge la cinema" devenea o noțiune prea mare pentru a-i găsi conturul apăsat al unui cuvânt. A i se fi luat cinema-ul – prin bombardamente, repertoriu dezgustător sau, pur şi simplu, prin proasta dispoziție a celor adulți – fusese una din gravele frustrări, „din care nimeni nu are dreptul să extragă o nenorocire", cum precizase un unchi recunoscut prin luciditatea sa. Dar puberul socotea absența filmului în viața lui chiar aşa – o nenorocire, şi de această copilăroasă exagerare nu se va mai putea despărți până la căderea frunzelor şi a dinților.

Când tatăl său îi anunță, deci, redeschiderea cinematografelor de pe bulevard, puberul avu deodată imaginea celor şase săli de pe trotuarul din dreapta – ARPA, Trianon, Femina, Regal, Capitol, Bulevard Palace – în care plasatorii îşi aprindeau lanternele pentru a-i căuta un loc... Într-o mişcare lirică, generoasă şi analfabetă, în prima zi de curată şi scurtă libertate, el se dori plasator într-un cinema: fu prima lui meserie în prima zi de curată şi scurtă libertate. Peste câteva zile, văzu *Serenada din Valea Soarelui*, cu Sonia Henje, parcă la „Miorița" şi mai târziu, *Curcubeul* lui

Scanned with OKEN Scanner

Mark Donskoi, primul film de război adevărat... Fără pubertate, nu există cinematecă personală – termen pe care am plăcerea puștească să mă laud că puberul acela, ajuns la vârsta cu adevărat critică, a criticului de cinema, l-a împământenit în literatura română.

Dan Dediu

Stravinski spune undeva: *Composers write notes.* E foarte adevărat, căci acolo ajungi vrând-nevrând. Însă ca să scrie aceste note, compozitorul trebuie să posede una sau mai multe viziuni puternice (formularea strictă ar fi: cel puțin o viziune puternică). Mirosuri, culori, presimțiri, extaz, atmosferă şi multe altele sunt ingredientele unor astfel de viziuni. De unde ne vin ele oare? Din multe locuri pământeşti şi nepământeşti, deopotrivă. Unul din aceste locuri suspendate între pământ şi cer este pentru mine cinematograful. Mărturisesc: folosesc forța lui ca pe un *rezervor de viziuni.* Influența lui emoțională asupra imaginarului meu componistic este considerabilă. Mă las străbătut şi impresionat de imaginile sale, învăț mult de la regizori, scenarişti, actori, ajung să gândesc cinematografic şi să „simt" stilul unui regizor, exemplific studenților procesele muzicale prin tehnicile cinematografice, admir duhul virtuozității actoriceşti şi regizorale, precum şi puterea subînțelesului unui cadru ori al unui montaj genial. Merg chiar mai departe şi descopăr compozitori care au stil „cinematografic" şi regizori cu stil „muzical" sau ajung să invidiez cinematograful pentru capacitatea de a găsi scurtătura către inimile oamenilor şi celebritate.

De asemenea, mă fascinează muzica de film. Nu atât muzica mă interesează aici, cât procesul miraculos prin care o muzică în sine, de multe ori proastă, se transformă într-un suport ideal pentru imagine. Cum spune Jerry Goldsmith, unul dintre cei mai profesionişti compozitori de muzică de film: *No music has ever saved a good picture, but a lot of good pictures have saved a lot of bad music.* Şi multe altele. Şi multe altele.

Dominique Fernandez

Am avut revelația cinematografului atunci când am văzut *Crucişătorul Potemkin*, proiectat într-o sală minusculă, dispărută astăzi, de lângă Bastilia, a doua zi după începerea războiului. Aveam atunci cincisprezece

---

***DOMINIQUE FERNANDEZ** este o figură complexă a culturii franceze: scriitor, eseist şi critic literar, el este autor a numeroase volume de analiză culturală, călătorii şi a multor romane, printre care* Les Enfants de Gogol, *1971,* L'Amour, *1985,* Porfirio et Constance, *1991,* Tribunal d'honneur, *1996.*

Scanned with OKEN Scanner

ani, nu ştiam nimic despre Eisenstein şi despre legenda sa, nimic despre cinema, dar îmi amintesc şi astăzi de tulburarea încercată atunci. Un limbaj atât de nou, forța acelor metafore, a acelor racursiuri... De atunci încoace, am rămas un cinefil asiduu, iar limbajul cinematografic mi-a influențat, fără nici o îndoială, munca de scriitor: racursiuri, accelerări, ralantiuri, detalii izolate care compun un gros-plan, toate aceste procedee le datorez cinematografului. Dar el mai înseamnă pentru mine, în acelaşi timp, evaziunea, visul. Un film mare este un film pe care virtuozitatea lui tehnică (Eisenstein, Fellini, Hitchcock...) nu îl împiedică să fie o maşină de vise.

Mircea Florian

Venind din stânga, un om intră in cadru. Părul îi este plin de sânge, privirea rătăcită. În mână are o pernă din care zvâcnesc fulgi, omul agită perna de parcă ar fi o batistă. Apoi pune perna jos pe podea şi se culcă punându-şi capul pe ea. Perna e albă, aşa cum trebuie să fie pernele făcute pentru vise frumoase. Din dreapta intră un copil. Priveşte îngrozit la cel ce doarme, la părul încleiat de sângele închegat. Copilul are pe cap montată o cameră de imagini. După el atârnă un cablu, nu ştim unde duce. Pe frunte-i e desenat (tatuat?) un cub. Se aude un sunet lung, flautat, ce face să se cutremure apa bazinului din planul doi. Ce-ar auzi un pitic dacă deasupra, foarte sus ar trece un avion ? Cinema înseamnă că se mişcă ceva ce conține idei. Că se aude nuanțat sunetul adiacent: nici prea mult, nici prea multe viori lăcrămoase în momente încărcate de emoție. Că plâng fără să ştiu prea bine de ce – mă simt apoi mult mai bine. Cinema înseamnă oameni mulți care reflectează. Unii duc pe umeri nişte tuburi, alții îndreaptă spre personajele principale oglinzi uriaşe. De aici se naşte contradicția, precum şi rezolvarea problemei. Stau şi mă uit: pe pânză acum sunt eu: înspumez o apă verde într-un bol de sticlă. Am pe cap o glugă albastră. Apoi o pălărie cu boruri mari, îndoite, voalate de purtare. Ce spun nici nu se aude prea bine. Acum se aude doar zgomotul de fond: biciclete trecând în viteză, călăreți pe cai cabrați, fete care țipă. Şi se vede foarte clar.

Ion Bogdan Lefter

Mi-e greu să-mi imaginez scriitor, intelectual, simplu „iubitor de cultură“ care să nu iubească filmul, filmele.

Nu neapărat pe toate, bineînțeles! Diferențele de-aici încep: de la care anume ne plac fiecăruia. E ca şi în materie de literatură sau de orice altceva: eu îi prefer pe Proust şi Virginia Woolf, alții – pe „bătrânul“ Balzac

Scanned with OKEN Scanner

şi pe ceilalţi; eu îl simt foarte aproape pe Radu Petrescu, dar cunosc persoane mai atrase de Ştefan Bănulescu sau de Ivasiuc; ce-nseamnă pentru mine Dimov înseamnă pentru tine Gellu Naum. Chestiune de gust - dar şi de înclinaţie mai generală, de temperament, de afinitate sau opţiune intelectuală, eventual creativă. La fel cu filmele: de pildă, când mă gândesc la ce mi-a plăcut mie mai mult şi mai mult, de cînd mă ştiu, primul titlu care-mi vine în minte e *Duelişţii* al lui Ridley Scott, nu vreunul semnat de Fellini sau Bergman; dintre operele „noului val" francez al anilor '50–'60, aleg fără să clipesc *Pierrot le fou* şi nu *À bout de souffle*, *Jules et Jim* şi nu *Les 400 coups*; dintre capodoperele marilor ruşi, aş revedea oricînd *Cuibul de nobili* al lui Koncealovski înaintea *Pianinei mecanice* a lui Mihalkov-tânărul, iar din Tarkovski prefer *Solaris*-ul *Călăuzei*; nu mi-a plăcut deloc *Pulp Fiction*, în schimb am fost entuziasmat de *Face/off*-ul lui John Woo - şi aşa mai departe. Oricum, dincolo de diferenţe, nu se poate să nu cădem de acord că iubim cu toţii filmele, chiar dacă nu neapărat pe toate, nu neapărat pe aceleaşi!

Mai puţin sigur sînt în privinţa importanţei pe care o dăm cinematografiei în orizontul mare al culturii. Pentru mulţi, inclusiv persoane subţiri, în rest absolut admirabile, arta a şaptea rămâne „uşoară", „comercială", de *entertainment*. Li se pare că nu se poate pune un film în balanţă cu *Război şi pace*. Eu cred că se poate. Şi mai cred că istoria creativităţii secolului XX e incompletă dacă la capitolul marilor artişti, alături de Proust, Joyce, Kafka sau Thomas Mann, lipsesc Chaplin, Antonioni, Woody Allen şi alţii pe care i-am numit mai înainte (sau cărora le-am citat filmele). Mai cred că fără cultură cinematografică, fără să fi văzut operele „clasice" şi fără să urmăreşti evoluţiile la zi din domeniu nu poţi fi „om întreg". Pe de altă parte, recunosc că până la urmă, graţie diversificării programelor de televiziune, de unde creşterea substanţială a consumului vizual mediu pe cap de locuitor în lumea civilizată a începutului de secol XXI, am ajuns cu toţii – credem au ba cu adevărat în cinematograf – să „înghiţim" mari cantităţi de filme, aşa că problema se rezolvă puţintel şi de la sine, nu-i aşa?!

Altfel, vorbind acum chiar ca scriitor, ca eseist, critic, „analist cultural", am simţit întotdeauna nevoia să comentez nu doar literatura (specialitatea mea „de bază"), ci şi alte discursuri artistice, alte domenii creative, mergînd până la mentalităţi, ideologii şi realităţi socio-politice. Aşa se face că şi filmului i-am consacrat articole şi eseuri, ca şi teatrului sau artelor vizuale. La sfîrşitul anilor '80, am ţinut o vreme o rubrică în care exploram prezenţa cinematografului în cărţile scriitorilor români contemporani, alteori am făcut analize aplicate. Le voi strânge cât de curând într-o carte sau în mai multe.

Scanned with OKEN Scanner

Regret - de fapt - că nu apuc să scriu mai des de celelalte arte, „extraliterare". Mi-ar fi plăcut să fiu măcar o vreme cronicar cinematografic sau teatral sau plastic. Poate, cândva!...

Adrian Mihalache

Dacă, pentru Clausewitz, războiul era continuarea politicii prin alte mijloace, pentru mine cinematograful a fost continuarea literaturii prin alte senzații. Mergeam la cinema ca să-mi văd eroii preferati rostind fraze pe care le ştiam pe dinafară. Literatura romanța istoria, transformând-o în ficțiune pentru uzul imaginației, iar cinematograful lua lucrurile de unde literatura le lăsa, dublând fantasmele cu un simulacru de realitate. Cum să rezişti dorinței de a o vedea pe Nataşa Rostova dansând cu prințul Andrei, pe Scarlett O'Hara sărutându-se cu Rhett Butler, pe Fabrice del Dongo evadând din închisoare, pe cavalerul Lagardère duelând cu prințul de Gonzague, sau pe contele de Monte Cristo spunându-i fostei iubite „Mercédés e moartă, doamnă!"? Discutam între noi, dezamăgiți de precaritatea ecranizarilor, de schematismul filmelor „istorice", dar ne îmbulzeam la cozi pentru a vedea *Cartagina în flăcări, Lady Hamilton* sau *Pe aripile vântului*. Educația cinematografică lăsa de dorit, nu vedeam istoria din perspectiva lui Griffiths, ci din aceea a lui Denys de la Patellière, iar pe cei trei muşchetari îi preferam în viziunea lui Bernard Borderie, nu în parodia lui Max Linder. Cărțile lui Béla Balázs şi Guido Aristarco au pus capăt primei mele dragoste pentru cinematograf, desfăşurată, simbolic, între „I love you, Napoleon Bonaparte" (Greta Garbo în 1935) şi „Do not disappoint me, Mark Antony" (Liz Taylor în 1960).

A doua dragoste a fost pentru filmul ca artă autonomă, sofisticată şi înalt culturală pe care ne-o propuneau, în frumoşii ani 'şaizeci, Fellini, Antonioni, Visconti şi Godard. Tema la modă era incomunicabilitatea, tratată, aceasta, cu rafinament, prin cadraje căutate, planuri lungi, ritm lent şi aluzii încifrate. Pentru o generație ca a mea, care s-a considerat mereu neînțeleasă, nimic nu era mai firesc de asumat decât incomprehensibilitatea.

Astăzi, în vremea comunicării generalizate şi a democrației virtualizate, pretențiile culturale ale cinematografului îmi par desuete. Imaginația se poate dispensa de-acum de imagine, sprijinindu-se, în schimb, pe semnele multimediale. Articularea lor dinamică, în ritmuri din ce în ce mai complexe, rămâne însă proprie cinematografului. De aceea îmi plac acum autori ca John Woo, Baz Fuhrmann sau Oliver Stone care, fără să se ia prea mult în serios, reduc narațiunea la simplă convenție şi-mi masează retina cu vivacitate de clip. Ca orice dragoste, aceea dintre mine şi

Scanned with OKEN Scanner

cinematograf a evoluat de la romanescul naiv la senzualitatea dezlănțuită, trecând prin iluzia rafinamentului.

Irina Nicolau

Ce înseamnă cinematograful pentru mine: Păi, în primul rînd, un lucru drăcesc. Consider drăceşti toate lucrurile care îmi plac peste măsură.

În copilărie am absorbit în delir filme foarte proaste şi foarte bune. Îmi țiuie încă în urechi: *niemți, ia nevinovat, uraaa, milaia maia.* În adolescență am locuit la două minute de Cinematecă, ceea ce îmi permite să spun fără rezerve că „am văzut tot". Când îmi plăcea în mod deosebit un film, rămâneam în sală şi îl mai vedeam o dată. Au fost filme pe care le-am văzut de trei ori în aceeaşi zi. Incorectitudinea era cu atât mai mare cu cât, de plătit, nu plăteam nimic. Trimestrial îmi prelungeam singură permisul de intrare cu o ştampilă scrijelită în cartof.

Ce se întâmpla cu mine atunci în sălile de cinematograf era cu totul străin de ceea ce numim în mod obişnuit *înțelegere.* Cu siguranță nu vizionam inteligent. Era mai curând un amestec de tembelism cu plăcere pură. De exemplu, am văzut *Călăuza* de unsprezece ori şi *Rubliov* de nouă. Grav mi se pare faptul că număram de câte ori le-am văzut.

Pentru că nu mai am ocazia să văd filmele bune, patima pentru film mi-a scăzut. Mă uit la televizor şi înjur. Rar mi se întîmplă să văd ceva care să mi se pară, în sensul vechi, drăcesc. Sau poate că şi Dracul s-a tâmpit.

Ioana Pârvulescu

Îl voi parafraza pe Tudor Arghezi: „De la născocirea tiparului nu s-a văzut o invenție mai bine colaborată între Lucifer, tovarăşul negru şi Dumnezeul cel tînăr, ca şi el, al luminii albe". Cred că această definiție prin care în *Bilete de papagal* era descris automobilul se potriveşte de minune filmului. N-aş pune nimic altceva lîngă carte. Aş putea trăi foarte bine într-o lume fără automobile; nu şi într-una fără filme, nu şi într-una fără cărți. Sunt dispusă oricând să las o carte şi să mă duc la un film. Trădez o mare iubire cu alta. Şi de nenumărate ori renunț la un film (prost) pentru o carte. La filme sunt avantajată: am o „lectură" naivă, nu trebuie să dau seama de ele. Mă împrietenesc cu o zi rea abia după ce mă duc la un film. Mă împrietenesc cu un om când văd că am trăit aceeaşi aventură a unui film, în acelaşi fel. E ca şi cum am fi călătorit prin aceleaşi locuri, înfruntând aceleaşi primejdii. Mă împrietenesc cu un oraş abia după ce am fost într-una din sălile lui de cinematograf, după ce i-am gustat partea de ficțiune, mirajul lumilor paralele. Aşa s-a întâmplat cu Zürichul după ce am văzut

Scanned with OKEN Scanner

On connaît la chanson şi *Titanicul* aşa s-a întâmplat cu Berlinul după ce am văzut *Viaţa fabuloasă a lui Amélie*. Nu uit niciodată ce filme am văzut în călătoriile mele, în timp ce monumentele, localurile, parcurile, chiar muzeele se şterg adesea complet din memorie. Nu uit niciodată viețile mele paralele.

Horia-Roman Patapievici

Norman Malcolm ne-a păstrat această mărturie despre întrebuințarea pe care o dădea Ludwig Wittgenstein cinematografului. „După cursuri era întotdeauna sleit. Aceste minunate cursuri nu făceau decât să-l revolte. Era dezgustat de ceea ce a putut spune, de ceea ce a putut fi el acolo. Adeseori, ieşind din clasă, se repezea în oraş să vadă un film. Nu suporta să stea decât în primul rând de scaune. Se apleca înainte, în culmea încordării, şi nu-şi lua ochii de la ecran nici pentru o secundă. Nu-i plăcea să comenteze scenele de film şi nici să-i asculte pe alții făcând-o. Se voia complet absorbit în acele clipe, indiferent cât de penibil sau de artificial era filmul" (N. Malcolm, *Ludwig Wittgenstein. A Memoir*, 1958).

Avem aici o experiență cinematografică integrală. Wittgenstein nu căuta cinematograful nici pentru subiect, nici pentru informație, nici pentru tehnică, nici pentru artă. Filozoful dezgustat de sine şi de performanțele sale intelectuale reduce cinematograful la un simplu mediu producător de imagini – pur, nemijlocit, care cuplează spectatorul în priză directă cu sursa, cu operatorul imaginilor. Într-adevăr, Wittgenstein nu admitea comentariul verbal al imaginilor, se posta în imediata proximitate a pânzei pe care se succedau imaginile şi se lăsa integral absorbit în jocul lor.

Ce este, însă, *aceasta* epură de cinematograf? Este modalitatea însăşi de operare a actului magic. Potrivit unei definiții sintetice (de găsit, bunăoară, la I. P. Culianu, *Eros şi magie în Renaştere. 1484*, trad. rom. 1994), magia este operațiunea prin care imaginile suscitate în mod voluntar în interiorul sufletului de către operator pot fi transpuse în exteriorul sufletului, cu scopul de a obține efecte în lumea exterioară. Spre deosebire de gândire, care foloseşte imaginile pentru a pune în legătură datele senzoriale cu ideile abstracte, în interiorul aparatului cognitiv al aceluiaşi subiect, magia foloseşte imaginile unui subiect, operatorul magic, ca mijloc al voinței acestuia de a manipula gândirea unui alt subiect, care este în mod pasiv supus actului de magie. În termenii psihologiei antice şi medievale, cinematograful este un act de magie orientat dinspre sursa imaginilor (operatorul) înspre spectatorii care le primesc. Față de magia tradițională, magiile cinematografice sunt totuşi parțiale, deoarece fiecare spectator vine în sala de cinematograf anume

Scanned with OKEN Scanner

pentru a se supune în mod voluntar operației de manipulare a propriilor imagini, prin intermediul imaginilor produse de către operatorul magic: regizorul – acesta este creditat de toți subiecții participanți la actul colectiv de magie ca fiind posesorul şi dătătorul unei magii binefăcătoare.

Ceea ce făcea Wittgenstein când se supunea integral imaginilor cinematografice era o acțiune similară descântării: el căuta să-şi înlocuiască cu forța imaginile produse de funcționarea gândirii sale, de care era dezgustat, cu imaginile produse de regizorul al cărui film îl viziona, care îi erau indiferente. Deşi probabil îi ignora sursele istorice, dar ghidat de precizia formidabilului său instinct cognitiv, el mersese exact la sursa de identitate dintre gândire şi magie – producerea controlată a imaginilor – cu ce avea mai la îndemână: cinematograful de cartier.

Dan Perjovschi

Stau într-o parte şi mă uit.

Sunt fascinat de orice imagine mişcată. Desene animate, filme de serie B, Bergman, documentare BBC.

Nu m-am întrebat niciodată de ce. Pur şi simplu „intru" în poveste şi pentru cinci minute sau cinci ore „rămân" acolo. Formația mă face să judec concomitent calitatea unui cadru, ritmul sau conceptul mai radical al unor producții, dar *story-telling*-ul rămâne determinant. Deşi mă pasionează teoria despre film şi mai nou despre video, îmi place enorm că nu trebuie să fac nimic decât să mă uit.

Aş face-o încontinuu.

La fel cum o făceam când eram mic şi credeam că, dacă stau într-o anumită poziție, ajut cowboy-ul cu pălărie albă să-l lichideze pe ăla cu pălărie neagră.

De obicei, ajută.

Gheorghe Rasovszky

Zilele trecute, între briefinguri, am vizionat 5 filme (parcă au fost 7 sau poate 8, n-are importanță) şi parcă în 4 dintre ele protagonist era De Niro (– fără nici un dubiu el era, parcă naş, killer, sau nu, killer era acum 25 de ani, acum era ocnaş sau parcă era Tim Robbins sau poate Gary Oldman, nu, Jeff Bridges era împreună cu Harrison Ford, Sarah Jessica Parker sau Angelina Jolie era împreună cu Anthony Hopkins, Kevin Spacey şi Harvey Keitel în primele două filme, în al treilea sau al patrulea parcă sigur erau Ray Liotta, Russell Crowe, Matt Damon şi Patrick Swayze care îmi place de mor. Şi Brad Pitt şi Nicolas Cage. Walter Matthau nu. South Park da.

Scanned with OKEN Scanner

Mai mare, mai lung şi mai necenzurat. Toate filmele astea 10 le-am vizionat în supermarket în timp ce îmi cumpăram pantofi (Gucci, ba nu, erau Puma, deşi puteau să fie Audemars Piquet sau poate Tomahawk) ştiți cum sunt, ecrane mari peste tot, te mai uiți, mai încerci pantofii şi foloseşti filmul ca o limbă până se potriveşte, *Shakespeare îndrăgostit*, *American Beauty*, *Inteligență artificială*, *Nebuni şi frumoşi*, *Pearl Harbor*, *Colecționarul de oase*, *Hannibal*, *Eyes Wide Shut* şi încă o serie impresionantă şi nedefinită de filme care poate fi urmărită pe mail sau pe Alta Vista în paralel cu Cinematograful Televizat (un fel de *carbon copy professional*) în timpul unei partide de fitness sau de sex sau de altceva care poate fi şi ea combinată cu altceva între timp, care să nu afecteze coeficientul de implicare aşa cum o făcea *Primul cinematograf.* Şi Primul Film. *Primul Cinematograf* era aglomerat de o lume cu potențial social scăzut, uşor speriată şi de aceea foarte concentrată, naivă şi predispusă spre visare. Filmele nu aveau sunet şi erau alb-negre. *Primul Cinematograf* ca cinematograf în sine susținea toate reperele unei instituții mistice periferice în expansiune. Evident că societatea civilizată (evaluând consecințele) a preluat controlul financiar, mai exact toate controalele financiare disponibile, dirijând Cinematograful de azi (cum ar veni, Ultimul) în sfera unei producții rentabile şi profitabile.

Primul Cinematograf a fost, cu alte cuvinte, debranşat.

A fost şi a rămas o utopie, un paradis halucinogenic (asemenea muzicii şi artei secolului XXI) de dicționar, un paradis artificial şi inutil.

Scanned with OKEN Scanner

Romanian contributors:

George Banu is a theatre critic and theorist, professor at the Institute for Theatrical Studies at Sorbonne Nouvelle, Paris III. He twice won the award of the Film Critics' Syndicate, and is the author of several important books on the theatre of the 20th century.

Alexandru Beldiman is an architect, Professor at The University of Architecture and Urbanism "Ion Mincu" Bucureşti (from 1999); from 2001, he is a member of the Architects' Legion of Romania.

Geta Brătescu is an artist and writer. She graduated from The Faculty of Letters and Philosophy - University of Bucharest and concomitantly The Academy of Fine Arts in Bucharest. She has been designing *Secolul 21* since 1963 and she has received several awards from The Romanian Artists' Union and The Romanian Academy. Geta Brătescu has works exhibited in many Romanian and foreign museums and in private collections in Romania and abroad. She is also the author of four books.

Nae Caranfil is a director and writer. Theatre director betwen 1985 – 1988, contributor to *Academia Caţavencu* weekly in 1990-1991, and author of several nationally and internationally acclaimed films. Selected filmography: *E pericoloso sporgersi*, 1993; *Asfalt Tango*, 1995; *Dolce far niente*, 1998; *Filantropica*, 2001.

Mircea Cărtărescu teaches Romanian literature at the University of Bucharest. He is a renown writer, author of national and international award-winning prose and poetry works (among which *Levantul, Dragostea Nostalgia, Orbitor* etc.), and a literary critic of Romanian postmodernism, a topic which constituted the focus of his Ph.D. thesis.

Mariana Celac studied higher mathematics; BA, MA degrees in architecture at Bucharest University of Architecture and Urban Planning;

Scanned with OKEN Scanner

advanced studies in architecture at Todai University, Tokyo Japan. She works as an architect, urban designer and consultant in regional planning and has contributed to many professional publications (books, articles, research reports) in Romania and abroad. She gives lectures at the Bucharest University of Architecture and Urban Planning.

Mihai Chirilov, film critic & photographer, is head-editor of the Arts pages at *Cosmopolitan*. Member of the FIPRESCI jury in Hong Kong - 2000 and in the board of the Romanian Critics' Association. Curator (1999, 2000, 2001) of the British Film Days. Has covered many film festivals around the world for the main cultural publications. His photos appeared in *Dilema* weekly and *Secolul 20* quarterly and were exhibited in Bucharest and New York.

Irina Cios is an art critic and curator. Since 1998 she has been the director of the International Center for Contemporary Art in Bucharest, and she has taught at the American Studies Department at the University of Bucharest. Beginning with 1998 she has organized workshops, seminars, conferences on the arts and the new media and technologies, and she has coordinated several multimedia projects. She is a contributor to several cultural journals.

Liviu Ciulei is an architect, director, scenographer and actor. Liviu Ciulei directed only three films: *Erupția, Valurile Dunării* (winner of the grand award at Karlovy-Vary in 1959), and *Pădurea spânzuraților* (Best Direction award at Cannes, in 1964). Apart from these, Liviu Ciulei acted in many more films; he now lives and teaches in New York.

Irina Coroiu is a theatre and film critic. She worked for a long time at the *Noul Cinema* weekly and at the National Film Archive, where she was in charge with the Romanian Cinemateca.

Radu Cosaşu is a well-known writer, editor at *Dilema* weekly and author of several books of essays and short stories, of which the best known is *Mătuşa mea din Ierusalim*.

Călin Dan holds an MA degree in Art History & Theory. Initial career as art journalist, free lance curator and cultural manager. From 1990 involved in various old/new media projects within the art duo

Scanned with OKEN Scanner

subREAL. Developer of video and multimedia projects in Romania and in the Netherlands. Contributions to mainstream and alternative publications on internet related topics. Various teaching positions in Romania and The Netherlands.

Dan Dediu is a composer and musicologist. Chair of the Composition Department at the Music University in Bucharest, author of many musical works (simphonies, cameral and choral works, electronic music and ballet) and winner of several awards (the Academy's award, composition awards in London, Paris, Dresden, Vienna, Budapest). Director of the Contemporary Music Festival, Bucharest, 1999 and 2001.

Andrei Gorzo is a student at UNATC, the Audio-Visual Communication Department; he is a regular contributor to *Dilema* weekly.

Stere Gulea is an acclaimed director. Among his films (many of them, winners of important awards) are *Morometii*, the feature documentary *Piața Universității, Vulpe vânător* and *Stare de fapt*, winner of the grand award at the San Marino film festival in 1995.

Augustin Ioan holds a Ph.D. in architecture and philosophy; professor at the University of Architecture and Urban Planning in Bucharest, editor of the magazine *Octogon*, author of several books and weekly contributor to *Dilema* weekly.

Alina Ledeanu is a literary critic, translator, essayist. She holds a Ph.D. from Université de Paris VIII, under the supervision of poet and philosopher Michel Deguy. She is a member of ITEM/CNRS Paris, and she hs published widely in Romania and abroad. She is the director of the Romanian „Paul Valery" Centre and of the 21st Century Cultural Foundation, and editor-in-chief of *Secolul 21*.

Ion Bogdan Lefter is a critic, writer, book publisher and editor-in-chief of the *Observator Cultural* weekly. He teaches at the University of Bucharest and is the author of many works in the field of Romanian literature and culture.

Adrian Mihalache holds a Ph.D. in Reliability and is a professor at the Politehnica University of Bucharest. He has published several books on reliability theory and various essays focused mainly on the cultural

Scanned with OKEN Scanner

dimensions of science and technology. He has developed a research project for the anthropological study of cyberculture.

Florin Mihăilescu is director of photography. Ex-rector of ATF and director of Cinerom. He has worked with Lucian Pintilie, Stere Gulea, Mircea Daneliuc, Dan Piţa, Nicolae Mărgineanu etc. Winner of many awards (ACIN, in 1975 for *Cursa* şi *Filip cel Bun* and 1987 for *Iacob*, UCIN, in 1990, for *De ce trag clopotele, Mitică*, and in 1993 for *Vulpe Vânător* and *Timpul liber*).

Dominique Nasta holds a Master's Degree in English and Spanish from the University of Bucharest and a Doctorate in film from the University of Brussels where she is in charge of the Film Studies Department and teaches film aesthetics and film analysis. She has published a book, as well as numerous articles on Film music, East European Cinemas, Early melodrama and Postmodern auteurs.

Horia-Roman Patapievici graduated from the Faculty of Physics, and has worked as a researcher and professor. He holds a Ph.D. in philosophy and is the author of several books of essays, translations, a novel etc.

Cezar Paul-Bădescu is a literay critic, with a number of important publications in the field, and a journalist at the same time. He is a contributor to *Dilema* weekly and also works for a media magazine in Bucharest.

Ioana Pârvulescu is a literary critic and writer. She contributed weekly to the *România Literară* weekly and teaches at the University of Bucharest, and is the author of books and articles of literary criticism and analysis.

Dan Perjovschi is a graduate of the Arts Academy in Iasi. He has participated in several solo and group exhibitions and won several awards and fellowships. He is the graphic designer of *22* weekly.

Lucian Pintilie is a renown director, winner of many national and international film awards (Mer del Plata, Acapulco, Cannes etc.). His filmography includes *Reconstituirea*, *Pavilionul 6*, *De ce trag clopotele, Mitică?*, *Balanţa*, *O vară de neuitat*, *Prea târziu* and, most recently,

Scanned with OKEN Scanner

După-amiaza unui torționar, with which he participated in last year's Venice film festival.

Cristian Puiu is a director, screenplay writer and painter. He graduated from Ecole Supérieure d'Art Visuel in Geneva, the Film department. In 1999 he won the ONC script contest with *Marfa şi banii*, written together with Răzvan Rădulescu. Another script written in collaboration, *Niki Ardelean, colonel în rezervă*, is currently being filmed under the direction of Lucian Pintilie.

Gheorghe Rasovszky is a graphic artist; a graduate of the Nicolae Grigorescu Arts Institute and now a member of the Union of Graphic Artists, he has participated in several exhibitions, among which the 2001 Venice Binnale.

Răzvan Rădulescu is a writer and screenplay author. He graduated from the Department of Foreign Languages at the University of Bucharest and from the Opera Direction department at the Music University. In 1998 he won the Writers' Union award for debut novel. A second novel is soon to be published. He is the author, together with Cristi Puiu, of several film scripts.

Ada Roseti graduated from a hard-sciences department of the University of Bucharest, but soon swerved to the field of film. She was film editor at ProTV, ProFM and *CSVD* weekly, published extensively on film, and is currently engaged in a new television project.

Alexandru Solomon graduated from IATC in 1991. He has worked as director of photography for six fiction films, wrote and directed several documentary films. Winner of several prizes at Dakino, Uniunea Cineaştilor, Mediawave Gyor, Costineşti, Târgu Mureş. At present he is preparing a feature documentary about Caragiale in Berlin.

Dorin Ştefan holds a Ph.D. in architecture, is Associate Professor at the Institute for Architecture and vice-president of the Architects' Legion in Romania. He participated in many national and international competitions, as well as in national and international exhibitions, debates and colloquia. He is now manager of his own design office.

Scanned with OKEN Scanner

După-amiaza unui torționar, with which he participated in last year's Venice film festival.

Cristian Puiu is a director, screenplay writer and painter. He graduated from Ecole Supérieure d'Art Visuel in Geneva, the Film department. In 1999 he won the ONC script contest with *Marfa și banii*, written together with Răzvan Rădulescu. Another script written in collaboration, *Niki Ardelean, colonel în rezervă*, is currently being filmed under the direction of Lucian Pintilie.

Gheorghe Rasovszky is a graphic artist; a graduate of the Nicolae Grigorescu Arts Institute and now a member of the Union of Graphic Artists, he has participated in several exhibitions, among which the 2001 Venice Binnale.

Răzvan Rădulescu is a writer and screenplay author. He graduated from the Department of Foreign Languages at the University of Bucharest and from the Opera Direction department at the Music University. In 1998 he won the Writers' Union award for debut novel. A second novel is soon to be published. He is the author, together with Cristi Puiu, of several film scripts.

Ada Roseti graduated from a hard-sciences department of the University of Bucharest, but soon swerved to the field of film. She was film editor at ProTV, ProFM and *CSVD* weekly, published extensively on film, and is currently engaged in a new television project.

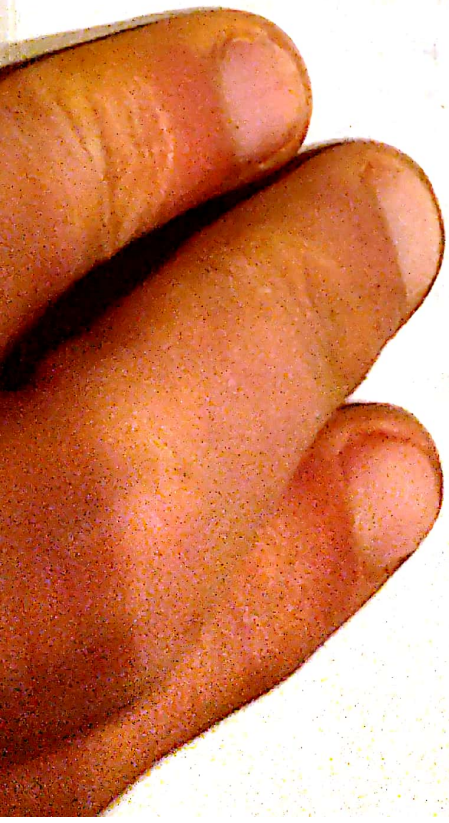
Alexandru Solomon graduated from IATC in 1991. He has worked as director of photography for six fiction films, wrote and directed several documentary films. Winner of several prizes at Dakino, Uniunea Cineaştilor, Mediawave Gyor, Costineşti, Târgu Mureş. At present he is preparing a feature documentary about Caragiale in Berlin.

Dorin Ştefan holds a Ph.D. in architecture, is Associate Professor at the Institute for Architecture and vice-president of the Architects' Legion in Romania. He participated in many national and international competitions, as well as in national and international exhibitions, debates and colloquia. He is now manager of his own design office.

Scanned with OKEN Scanner

Alex. Leo Şerban, film critic, contributes to the main literary and cultural publications in Romania, as well as in the USA. He was a member of film juries (FIPRESCI - London) and panels (Lincoln Center - NY, Umea University), covered film & theatre festivals (Avignon, Cannes, Clermont-Ferrand, Edinburgh, New York, Seattle, Taormina, Turin, Venice etc), curated group exhibitions and had several personal art shows (in Bucharest and New York). He is currently the head film-editor for *Dilema* weekly.

Ioana Uricaru graduated from the Faculty of Biology and then from UATC, with a degree in film and TV directing. She published extensively in specialized journals, and beginning with the fall of 2001 she is a graduate student in the MFAFTP Programme at the University of Southern California.



Scanned with OKEN Scanner

y and
was a
Center
ignon,
rmina,
rsonal
d film-

from
ished
2001
ersity

Corectură: Maria Duță

Secolul 21

REDACȚIA ŞI ADMINISTRAȚIA
CALEA VICTORIEI 133
P.O. BOX 22-318
BUCUREŞTI-ROMÂNIA
TEL: 650.64.35; TEL/FAX: 650.41.65
ISBN 973-85034-4-2
ISSN 1582-4802

e-mail: secolul20@rol.ro
http://www.secolul21.ro

Scanned with OKEN Scanner

Numărul următor:

ALTERITATE

Volumul – sextuplu – va oferi cititorilor în primul rând un *corpus* teoretic: problematica alterității abordată în toată complexitatea accepțiilor sale şi prezentă în texte semnate de Martin Buber, Merleau-Ponty, Leiris, Lévinas ş.a.
Sumarul va conține şi câteva studii de caz, de la minorități etnice la acelea de gen, relevante în momentul de față pentru ceea ce numim "relația cu Celălalt".

Preț: 75 000 lei

Scanned with OKEN Scanner

Fraţii Lumière şi Méliès
sunt cele două mamele ale Cinematografului,
de la care au supt toţi cineaştii de după ei
şi toţi teoreticienii celei de-a şaptea arte.
Dacă primii au dus, direct sau indirect,
la documentar, teoria planului-secvenţă,
neorealism, Nouvelle Vague, Free Cinema
şi Dogma 95, cel de-al doilea poate fi văzut,
pe drept sau pe nedrept,
drept „părintele“ avangardelor,
al fantasticului, cinemascopului, efectelor
speciale şi digitalizării hollywoodiene.
Primii sunt „vinovaţi“ de Dreyer, Renoir,
Antonioni şi Cassavetes. Cel de-al doilea,
de Buñuel, Hitchcock, Fellini şi Spielberg.
Dar paternitatea multora este, de fapt,
un „compus“ de trăsături cinematografice
atribuibile în egală măsură „fraţilor-fondatori“
şi „ucenicului vrăjitor“: de la Murnau
la Monteiro şi de la Clair la Kieslowski,
de la Von Sternberg la Von Trier
şi de la Eisenstein la Egoyan,
de la Tarkovski la Tarantino
şi de la Kurosawa la Kusturica,
de la Welles la Weir
şi de la Feuillade la Fincher,
cinematograful s-a impus
ca o artă prin excelenţă hibridă,
amalgamând influenţe diverse
(literatură, plastică, filozofie şi circ)
şi reorganizându-şi, ciclic, propriul ADN.

ALEX. LEO ŞERBAN

Scanned with OKEN Scanner